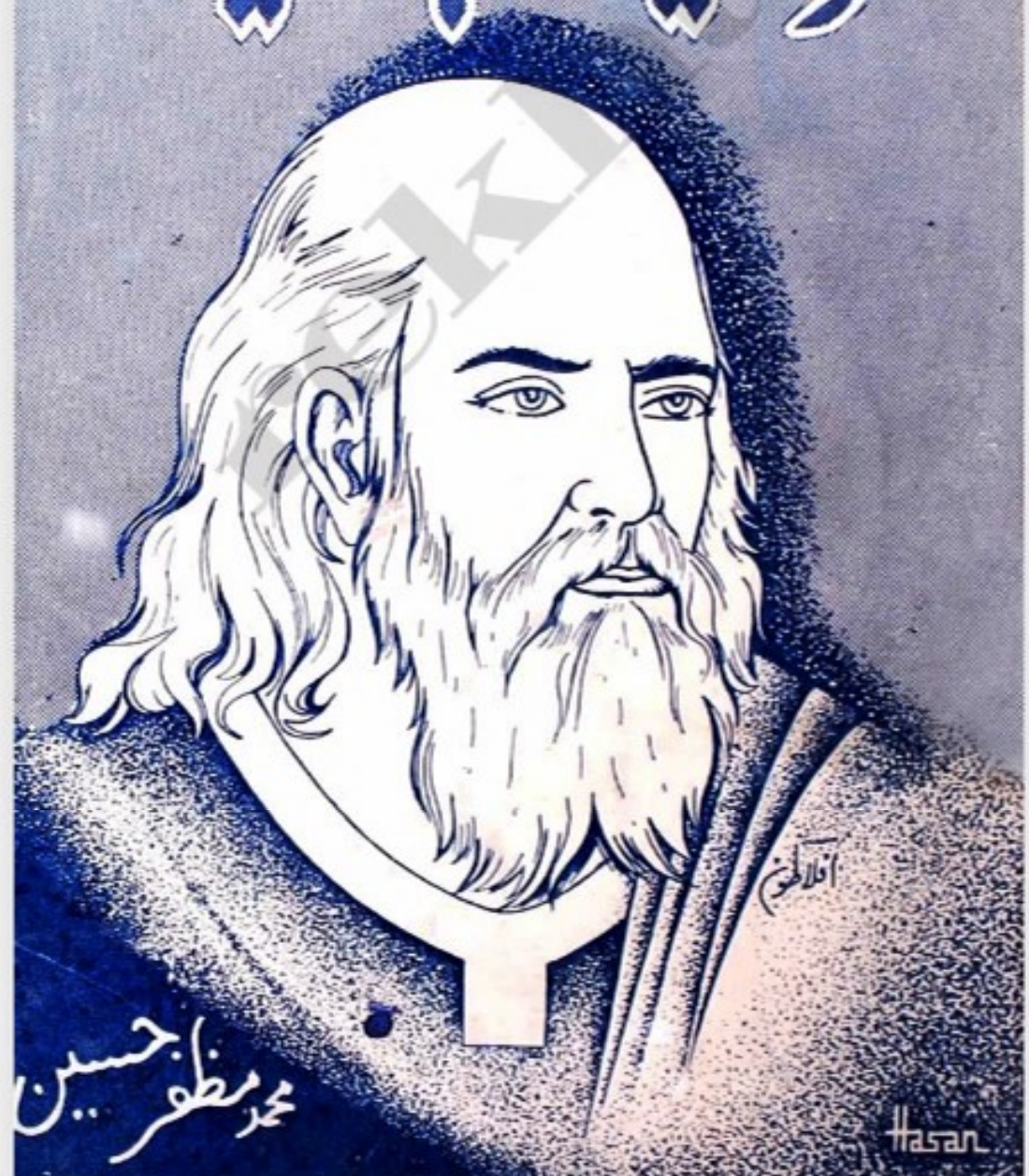


شؤون الطيفه احمد جماليت



محمد مظفر حسين

Hasan

فتون لطیفہ و جمالیات

فن، فنکار، اور عمل

انرا
محمد مظفر حسین

ناشر

ضیا پبلشنگ ہاؤس مقبرہ جنابا لیلہ گنج لکھنؤ

ناشر و مالک ————— بلقیس ضیا

پرنٹر ————— شاہی برقی پریس لکھنؤ

قیمت پانچ روپے آٹھ آنہ

پیش لفظ

یہ کتاب میری تصنیف نہیں۔ "اتفاق" کی تصنیف ہے۔ اور اتفاق کی تمام تصانیف کی طرح تنظیم، تکمیل، سیر حاصلی اور تراش و خراش میں غیر خاطر خواہ۔ تنظیم میں تھوڑا رد بدل تو ممکن تھا۔ اور اس عیب کا بار میرے دوش نہ تھا۔ پر ہے مگر تکمیل اور سیر حاصلی میں کمی خود شان تصنیف میں مضمر تھی۔ اور اس کا بار اس اتفاق کے سر ہے جو تصنیف کو وجود میں لایا۔ مگر یہ بار بھی اس کے کاندھے سے اتار کر میرے ہی کاندھے پر چلا آیا جب میں دوستوں کے کہنے میں آ کر ایک ایسی شے کی طباعت پر راضی ہو گیا جو دراصل کسی طرح اس کی اہل نہ تھی۔ یہ درحقیقت چند منفرد مضامین کا مجموعہ ہے جو وقتاً فوقتاً ایک بے تکلف صحبت میں پڑھے گئے۔ دوستوں کی سست ہوتی تھی جو ہم مذاق رکھتے۔ اور ہم مذاق کی قدر مشترک فنون لطیفہ سے دلچسپی اور اون پر تبادلوں خیالات تھا۔ گاہ گاہ لکھے ہوئے مضامین پڑھنے کی بھی نوبت آجاتی تھی۔ مشغول لوگ، مہلت محدود ہوتی تھی۔ اور درمیانی وقفے لائبے لائبے ہو جاتے تھے۔ ہر مضمون کو کسی اور سے نامتعلقہ رکھنا ہوتا تھا کہ بذات خاص ایک مستقل شے ہو سکے اور اپنی تفہیم کے لئے ماقبل و مابعد کا محتاج نہ ہو۔ اس شرط کی تکمیل میں بعض خیالات یا نکتوں کی تکرار لازم آجاتی تھی جو اک سلسل بیان میں اب قدر مکرر کی طرح معلوم ہو سکتی ہے۔ میں نے

لزوم مالا یزوم کے طور پر دو ایک قیود اور پڑھار کھتے تھے۔ ایک یہ ہے کہ پیچیدہ یا بہت مختلف فیہ مسائل کے بیان میں صرف اپنی ذاتی رائے اور نظریہ پیش کرے پرس نہ کروں۔ بلکہ پیچھے اور وقت کی قید کو ملحوظ رکھتے ہوئے پہلے موضوع کلام کا ایک مختصر مگر حتی الامکان ایک اجمالی اور جامع خاکہ پیش کروں تاکہ اس کے کثر پہلو منظر عام پر آجائیں اور اس کے بعد اپنا مطمح اور زاویہ نگاہ صاف کر دوں۔ دوسرے یہ کہ ایک ہی شے کی مثال کو چند سیاقوں میں لاؤں تاکہ اسی شے کے مختلف زاویے زمین نشین ہو جائیں۔ اور مثالوں کی وحدانیت سیاق کو اور روشن کر دے۔ کیونکہ اوسے شے کو چند زاویات نگاہ سے دیکھنے میں اس کی اجمالی تفہیم بھی بڑھ جاتی ہے اور اس منظر اور محل صرف بھی اور ابھرتا ہے۔ اور تیسرے یہ کہ مثالیں حتی الامکان ایسی لاؤں جن سے علم و فنون سے لاؤں جن میں پیش نظر محل صرف خاص طور پر نمایاں ہو۔ موقع، محل اور سامعین کے اعتبار سے تو یہ باتیں باسوق، بر محل اور مناسب پڑتی تھیں۔ اور سننے کے بعد تبادلوں خیالات نامانوس مثالوں یا الجھی ہوئی باتوں کو سلجھا دینے اور صاف کر دینے کا موقع بھی فراہم کر دیتا تھا۔ طباعت میں بھی میں نے لزوم مالا یزوم کو برقرار رکھا۔ کیونکہ تھوڑی تکرار کے ارادہ کو میں نے تفہیم مطلب کے ناصاف رہ جانے پر ترجیح دی۔ اور

دوسرے تکرار بھی دراصل تکرار نہیں کیونکہ سیاق اور محل صرف بدل جانے سے بات کا داخلی مفہوم بھی بدل جاتا ہے گو ظاہر صورت برقرار رہتی ہے۔ اور کچھ پیچیدہ اور بہت مختلف فیہ ہونے کی حیثیت سے بعض باتیں شاید تکرار کے ساتھ مطالعہ کی محتاج بنی ہوں۔

اتفاق پر اختیار کس کو ہے؟ اور اگر زیر اختیار ہی دو اتفاق کیوں کہلائے؟ چنانچہ اتفاق میں اک در اتفاق بھی پیدا ہو گیا۔ یعنی جس طرح تصنیف ٹکڑے ٹکڑے کر کے وجود میں آئی اسی طرح طباعت بھی ٹکڑے ٹکڑے کر کے ہو رہی ہے۔ اور ہر جزو کے کسی اور جزو سے نامتعلقہ اور یہ ذات خاص ایک مستقل شے ہونے کی شرط برقرار رہ گئی۔ اس موقع پر بھی یہ شرط پہلے ہی کی طرح بعض بعض خیالات اور جزئیات کے دوبارہ اعادہ سے پوری کی گئی۔ موجودہ تصنیف ایک زنجیر کی صورت پہلی کڑی ہے۔ مگر جو طباعت کے اعتبار سے صرف ایک پہلی کڑی ہے وہ مکمل خاکے اور اپنی اہمیت اور افادیت کے اعتبار سے بنیادی اور اساسی بھی ہے۔ بعد کی تصانیف زنجیر کی صرف باقی ماندہ کڑیاں ہی نہیں بلکہ اس اساس پر ایک دوسرے سے علیحدہ علیحدہ دوسری اور تیسری منزلیں بھی ہیں۔ فنون لطیفہ اور جمالیات، تمام فنون کا تعارف اور ادون کے مشترک اور عام نظریاتی مسائل

کا ایک طائرانہ مطالعہ ہے۔ اس مطالعہ میں آپ اوس دھماکے کا اور کھام لیں گے جو ایک لائبریری کی طور پر تمام اضافہ فنون میں دوڑا ہوا ہے اور سبھوں کو ایک سلک مردارید کی طرح آپس میں گوندھے ہوئے ہے۔ اور پھر آپ اک لائبریری کی طور کے وہ مقامات بھی دیکھیں گے جہاں شاخوں میں پھوٹنے لگتی ہے۔ اور سرسبز کا ایک نیا اور مخصوص رخ اور منہاج قائم ہونے لگتا ہے۔ آپ فن کاروں کے دل میں اتریں گے اور اوس کی دھڑکن دیکھیں، سنیں اور محسوس کریں گے۔ اوس کے کنگرہ و تخیل پر چڑھیں گے اور اک محفیلہ دنیا کا تماشا کریں گے۔ اور آپ فن فنکار اور عمل میں جو رابطہ ہے اوس کا سراغ پا جائیں گے۔ اس کے بعد آپ اوس مقامات اور منظر دں کا مطالعہ کریں گے جن پر تمام جمالیاتی اور تنقیدی بحثوں کا دار و مدار ہے یعنی وہ فلسفیانہ قالب اور خاکے جن میں تمام اصولی اور نظریاتی بحثیں دھلتی ہیں۔ دھلتی چلی آتی ہیں۔ اور ابھی مدتوں دھلتی رہیں گی۔ اور وہ منتہا اور قبلہ دیکھیں گے جہاں تک بحثوں کو پہنچا دینا بحثوں کا طمع اور نصب العین ہے۔ اور جہاں پہنچ کر بحث کا سلسلہ اختتام کو پہنچ جاتا ہے۔ اور آخر میں آپ اس "ہنگامے" کا تماشا دیکھیں گے جس پر بقول غالب "گھڑی رونق موقوف ہے" یعنی جدید فن کاروں اور علموں کے بعضے اوس رجحانات کا مطالعہ

۷
 کریں گے جن کو "انقلاب" کا اعتبار حاصل ہے۔
 پہلی کڑی اسی مقام پر ختم ہوتی ہے۔ تمام فنون لطیفہ
 کے مشترکہ اور عام نظریاتی مسائل کے ایک طائرانہ جائزے
 کے بعد ان تمام اصناف میں سے ایک صنف کا بعد کو کسی قدر
 تفصیلی مطالعہ کیا گیا ہے۔ اور اس کے چند بنیادی اور
 اچھے ہوئے مسائل کو ہاتھ لگایا گیا ہے۔ یہ صنفی مطالعہ اس
 طرح کیا گیا ہے کہ جالیات کے عام نظریاتی پہلو ذہن میں ہیں
 اور وہی اس مخصوص صنفی مطالعہ کے گویا کہ خاکے ہیں۔ ظاہر ہے
 کہ مخصوص صنفی مطالعہ کے مطالعہ جالیات کے عام نظریاتی پہلو بھی
 اگر ذہن میں ہوں تو افادہ اور لطف دونوں دو بالا ہو جائے۔
 مگر چونکہ کوئی ضروری نہیں کہ دوسری تصنیف کا پڑھنے والا
 پہلی پڑھ چکا ہو یا عام نظریاتی باتوں میں اتنی دلچسپی رکھتا ہو کہ
 بسیط مضامین پڑھنے کی زحمت گوارا کرے اس لئے ضروری اور
 مفید مطلب باتیں مختصراً جا بجا بیان کر دی گئی ہیں۔ عدیم الفرست
 یا محدود دلچسپی رکھنے والوں کے لئے یہ مفید ثابت ہوں گی۔ اور
 اک کتاب کی حیثیت سے دوسری تصنیف کو پہلی سے بے لگاؤ
 کر دیتی ہیں۔ یہ دوسری کتاب "فن ادب" کے ساتھ مخصوص
 ہے اس میں پانچ ابواب ہیں۔ جن کی سرخیوں "فن ادب"۔
 "ادب اور فلسفہ"۔ "فن تنقید اور اس کے کچھ اصول"۔

۸
 "نظم"۔ اور "غزل" ہیں۔ آج کا ہر علم دوسرے اور طالب العلم
 جانتا ہے کہ یہ پیشہ کس قدر اچھی ہوئی ہیں۔ تمام اچھنوں کے سلجھا
 دینے کا منصوبہ تو میرے خیال میں محض ایک "جوش جنوں" کے مظاہر
 کے سوا اور کچھ ہو ہی نہیں سکتا۔ اور نہ کوئی قطعی اور "آخری" معیار و
 نظریہ تنقید محض "شوق فضول و جرات رندانہ" سے زیادہ وسیع یا معتبر
 ہاں بعض اچھنوں کے سلجھانے اور بعض گروہوں کے ڈھیلا کرنے کی
 کوشش کی جا سکتی ہے۔ یعنی اس طرح کی محدود اور بندھی ہوئی
 کوشش کم و بیش بار آور ہو سکتی ہے۔ میں نے اپنی بساط پھر بعض
 گروہیں کھولنے کی کوشش کی ہے۔ مجھے امید ہے کہ کوششیں رائیگاں
 نہیں گئیں۔ اور پڑھنے کی زحمت گوارا کرنے والا گروہوں کو بالکل
 جوں کی توں نہیں پائے گا۔ کتاب کے مطالعہ کے بعد ادب کے بعض
 مسائل کی گرفت قوی تر ہو جائے گی۔ بعض تاریک مقامات روشن
 ہو جائیں گے۔ بعض قضیے ہاتھ آجائیں گے اور گرہ کشائی کے لئے
 کچھ مفید معلومات فراہم ہو جائیں گی۔

تیسری کڑی کو دوسری سے وہی نسبت ہے جو دوسری کو پہلی
 سے یعنی جس طرح پہلی کے وسیع تر مواد سے تفصیلی مطالعہ کے لئے
 ایک جزو انتخاب کر لیا گیا تھا، تمام فنون لطیفہ میں فن ادب، اسی طرح
 پھر دوسری کے وسیع تر مواد سے تفصیلی مطالعہ کے لئے اس کا ایک جزو
 انتخاب کر لیا گیا ہے۔ تمام اصناف ادب میں شاعری۔ اور جس طرح

پہلی میں بیان کئے ہوئے نظریات و اصول گویا دوسری کے مقدمات اور خاکے کے ہیں اسی طرح دوسری میں جو نظریات و اصول بیان کئے گئے ہیں اور معیار و مقیاس قائم کئے گئے ہیں وہ گویا وہ مقدمات اور خاکے ہیں جن کو ذہن میں رکھ کر بعض شعرا کا مطالعہ کیا گیا ہے۔ قطعی بے نقصبی تو اک عنقا ہے جس کا وہم صرف ناخود شناس دماغوں میں اپنے وجود کا یقین ابھار دیتا ہے عقل و فکر حاکم اور قالب گر نہیں۔ بلکہ محکوم اور سانچے میں ڈھکی ہوئی ایک قدر ہے۔ وہ چھپی ہوئی خواہشات اور تحت الشعوری تقاضوں پر متصرف نہیں ہوتی، ان کو اپنے سانچے میں نہیں ڈھالتی بلکہ خود ان کے صرف میں آجاتی ہے اور ان کے قالب میں ڈھل جاتی ہے۔ وہ فکر نہیں بلکہ آرزو اور اوزار ہے جس کو دہی ہوئی خواہشیں اور لاشعوری تقاضے اپنے اغراض و مقاصد کے حصول کے لئے صرف میں در لاتے ہیں۔ نقد و نظر میں ناقد کے داخلی رجحانات دخیل ہو ہی جاتے ہیں۔ ذاتی مذاق اپنے مذاق کے رنگ جن جن کر لگا ہی دیتا ہے۔ ہاں بغیر بے نقصبی کا نعرہ بھرے ہوئے یعنی بغیر قطعی بے نقصبی کا دعویٰ کئے ہوئے ایک حتی المقدور حقیقی اور خارجی معیار و مقیاس مقرر کرنے کی کوشش کی جاسکتی ہے جو خود کوشش کرنے والے کے مزاج کے توازن کی نسبت سے

کم و بیش متوازن ہوگا۔ کوشش کی کامیابی اور ناکامیابی کا میں فیصلہ نہیں کر سکتا۔ یہ آپ کی ذمہ داری ہے۔ میں صرف یہ کہہ سکتا ہوں کہ میں نے کیا کام سر انجام دینے کی کوشش کی ہے۔ فنون لطیفہ اور جمالیات میں فن کاری اور جمالیات کے بعض عام تصورات و نظریات بیان کئے ہیں۔ دوسری کڑی میں ان تصورات و نظریات کی روشنی میں ادب کے بعض بنیادی مسائل کا مطالعہ ہے اور اس کی مصنفی خصوصیات اور داخلی تقاضوں کے اعتبار سے عام کو خاص پر منطبق کیا گیا ہے۔ اور نقد و نظر کے کچھ معیار و مقیاس مقرر کئے ہیں۔ تیسری میں اس معیار و مقیاس کو چیدہ چیدہ شعرا کے تولد اور پرکھنے میں استعمال کئے ہیں۔ جہاں تک ممکن ہے تیوں کو علیحدہ رکھنے کی کوشش کی ہے۔ اور مشترکہ تصورات و نظریات کو مختصر اور ہرادیئے ہیں۔ (مصنف)

ہر قسم کی کتب زیادہ کمیشن پر

ضیا پبلشنگ ہاؤس مقبرہ جنالیہ گولہ گنج لکھنؤ
طلب کیجئے

تعارف

کسی کتاب پر دیباچہ اور مقدمہ لکھنے کی رسم اسقدر فرسودہ اور غیر ضروری ہو چکی ہے کہ محتاط ارباب قلم اپنی کاوش کو حتی الامکان اس سے مامون محفوظ رکھنا چاہتے ہیں۔ چنانچہ میں نے خود بھی اپنے لئے کبھی گوارا نہیں کیا ہے اور میری قلمبندی کتابیں جو اب تک منظر عام پر آ چکی ہیں وہ نام تران چیزوں سے خالی ہیں۔

اس سے یہ مراد نہیں کہ جو حضرات کسی کتاب پر زحمت خامہ فرمائی فرماتے ہیں وہ نعوذ باللہ اپنے فرض کو بجن و خوبی انجام نہیں دیتے اور محض سع

پسند اپنی اپنی نظر اپنی اپنی
کہتے ہوئے گزر جاتے ہیں

بلکہ ہوتا یہ ہے کہ غلط قسم کے اخلاقی رجحان نے جو فضا پیدا کر رکھی ہے وہ ایسے موقعوں پر صحیح رائے کے اظہار کی اجازت نہیں دیتی اور غلط عیوب سے جنم پونشی کرتے ہوئے محاسن پیدا کرنے کی کوشش کی جاتی ہے جسے اب پڑھنے والے اس شدت سے محسوس کر چکے ہیں کہ اس قسم کے ادراک کو نظر انداز کر کے اصل کتاب کا مطالعہ شروع کر دیتے ہیں۔

چنانچہ "فنون لطیفہ اور جمالیات" کے مصنف محمد مظفر حسین صاحب نے بھی مجھے مسودہ اشاعت کے لئے دیتے ہوئے ہیجڑ سختی کے ساتھ تاکید کی کہ میں ان کی کتاب پر کسی سے کچھ لکھوا کر ماحول فزینی نہ کروں اور قاری کو لا شعوری طور پر متاثر کرنے کی کوشش میں مبتلا نہ ہوں۔

گرچہ حقیقت ہے کہ اکثر و بیشتر مشاہیر ان سے متعلق اظہار خیال کرنے کو سعادت تصور کرتے ہوئے پہلی آواز پر لبیک کہہ سکتے تھے۔ اور دیانتداری سے جو کچھ وہ ہیں اتنا پڑھنے والوں کو بتا دیتے اس نوع کا تعارف میرے خیال میں دیباچہ و مقدمہ کی فہرست میں نہیں آتا لہذا مجھے گوارا تھا اور میں چاہتا تھا کہ چند سطریں کسی بلند نظر سے اس کتاب پر لکھوا لوں۔ اس لئے کہ کسی دقیق اور ممتاز فرد کا تعارف ذی علم اور بیدار مغز ہی انسان کی زبان سے بھلا معلوم ہوتا ہے۔

لیکن مجھے افسوس ہے کہ ہمیشہ میری اس خواہش کو جناب محمد مظفر حسین صاحب نے یہ کہہ کر رد کر دیا۔

”ہے نام و نشان رہنے دو بس نام ہی ہے“

لیکن اس کو کیا کیا جائے کہ بے نام و نشان رہنے کی تمنا اب اُن کے لئے اسقدر ناموزوں ہو گئی ہے کہ باوجود انکی سعی و کاوش کے پوری نہیں ہو رہی ہے اور نام و نشان کے نقوش کچھ اس طرح اکھڑے آ رہے ہیں جو شاید حوادث زمانہ کے ہاتھوں مٹائے نہ مٹ

سکپیں گے۔ جنہیں ہونا ہر شخص کے بس کی بات نہیں یہ فطری اور فطرتی صلاحیت ہوتی ہے جو بہت کم لوگوں میں نظر آتی ہے اور جن میں نظر آتی ہے وہ بلاشبہ حالات کے دھارے میں بہنے والے نہیں بلکہ حالات کے رخ کو بدلنے والے ثابت ہوتے ہیں۔
منظر صاحب قطعی انھیں لوگوں میں ہیں اور نگہوں کی ہزاروں سالہ گریہ و زاری کے بعد جو جن میں دبدبہ در پیدا ہوتے ہیں وہ ان گنے چنے بالغ ننگا ہوں میں سے ایک ہیں۔

لیکن بہار میں پیدا ہوئے ہیں جہاں مہمان نوازی کا جذبہ تو ہر فرد میں بدرجہ اتم پایا جاتا ہے مگر خود شناسی کا مادہ تقریباً مفقود ہوتا ہے۔ اسی لئے کبھی اس ضرورت کو محسوس ہی نہ کر سکے کہ دوسروں کو بھی ان کے خیالات سے مستفیض ہونے کا حق پہنچتا ہے۔
وہ تو کہتے ہیں کہ میں نے نشر و اشاعت کا سلسلہ شروع کیا ہے

اور میری خاطر سے وہ تعاون و اشتراک کرنے پر مجبور ہو گئے ہیں۔
ورنہ ان کے رشحات قلم کبھی منظر عام پر آنے کی رحمت گوارا نہ کرتے۔
آدمی مستغنی المزاج ہیں پھر رئیس ابن رئیس زمینداری ختم ہونے کے بعد بھی اتنا پھر موجود ہے کہ دس کو دے کر شان و شوکت سے زندگی بسر کر سکتے ہیں اور گر رہے ہیں۔ لکھنا ان کے لئے ذریعہ معاش تو ہے نہیں جو کام کو کام سمجھ کر کریں بلکہ تفریح کا جب طبیعت موڈ میں ہوتی تو مصلوات کا خزانہ نمایاں ہوا اور پھر اس طرح مقفل کر دیا گیا

جیسے یہ نسلا بعد نسلا، امون و محفوظ رکھنے کے لئے جمع کیا گیا ہے اور اسکی طرف نظر بکھر کے دیکھنا بھی حرم ہے۔

اسی لئے تقریباً پانچ کتابیں مکمل ہونے کے باوجود زیور طباعت سے آراستہ نہیں ہو سکی ہیں لیکن اب انشا اللہ کے بعد دیگرے یہ سب کی سب ضمیمہ پبلشنگ ہاؤس کے توسل سے منظر عام پر آجائیں گی اور ارباب علم و دانش کی محفل میں ایک گر اندازہ ذخیرہ جمع ہو جائے گا۔

اس ذخیرہ اندوزی کا موقع محمد مظفر حسین صاحب کو جہاں اپنی ذہانت و ذکاوت کی وجہ سے ملا ہے وہاں ان کی ریاست و خوشحالی نے بھی تعاون کیا ہے۔

پٹنہ کے ممتاز رئیس مسٹر عبدالحکیم صاحب بیسٹریٹ لارجر جو دم مغفور کے یہ بڑے صاحبزادے ہیں ابتداء سے تعلیم و تربیت ذہنی و معقول ہوئیں اور اسی کا یہ نتیجہ ہوا کہ ذہنی درجوں نے داہو کر شعور میں کچلی اور زندگی بخش دی۔ عصفوان شباب میں ایڈوکیٹ ہو کر پٹنہ ہائی کورٹ میں جلد و گر ہوئے اور سر علی امام مسٹر حسن امام اور سر سلطان احمد جیسے سربراہان و درہ قانون دانوں کے چہرہ میں بلبل ہزار داستان بنکر دو ڈھائی سال تک چمکتے رہے۔

لیکن علالت نے یہ سلسلہ جاری نہ رہنے دیا اور میدان دکالت بہت جلد ایک تیز گام شہسوار سے محروم ہو گیا۔

ممکن تھا کہ ضرورت مجبور کرتی اور تازہ دم و توانا ہونے کے بعد دیوانی و فوجداری کی بھول بھلیاں میں گم ہو کر آج سر علی امام مرحوم کی سذریہ فرکش نظر آتے۔

لیکن جب اللہ کا دیا سب ہی کچھ موجود تھا تو پھر کیوں دس سے چار تک ہائی کورٹ کی خوبصورت عمارت میں بیٹھے جوڑ توڑ کیا کرتے۔۔۔ پیشہ سے کنارہ کش ہو کر آزاد زندگی بسر کرنے لگے آزادی انکی فطرت ثانیہ ہے اسی لئے متاہلی زندگی اختیار کرنے پر بھی تیار نہ ہوئے اور اپنے دونوں چھوٹے بھائیوں جناب شتاق حسین صاحب وکیل و جناب مظہر حسین صاحب جج کی اولادوں کو اپنی ولایت تصور کر کے اہل و عیال کی ضرورت محسوس کرنے سے بے نیاز ہو گئے۔

اب ان کا مشغلہ محض مطالعہ رہ گیا اور اس طرح پڑھنے لگے جیسے علوم و فنون کی روح کو اپنے اندر جذب کر رہے ہوں اسی کا یہ نتیجہ ہے کہ علم ان کے دگ و ریشہ میں رچ بس گیا ہے اور حلقہ موضوعات سے آشنا ہو کر ایک ایسی منزل پر کھڑے ہیں جسے اجتہاد کی منزل کہنا چاہیے۔

آپ انھیں نہ تو افلاطون کی زبان میں باتیں کرتا یا میر گے نہ ارسطو کی بولی بولتے دیکھیں گے بلکہ ان مفکرین اور اسی قبیل کے دوسرے حضرات سے استفادہ کرتے ہوئے اپنی ایک رائے رکھتے ہیں اور انفرادیت کو گم کر کے کہیں پر کسی میں جذب ہوتے ہوئے محسوس

نہیں ہوتے۔۔۔
مجھے ان کی اسی خصوصیت نے ان کا والد و شیدائنا دیا ہے۔

ورنہ میری طبیعت کا بندار نہ تو دولت و ثروت سے مرعوب ہوتا ہے نہ سجاوت و شرافت سے۔ اس لئے کہ مجھے آنکھ کھول کر ایک ایسی زر کا رفاصلی کھنی جس نے لاشعوری طور پر مستغنی المزاج کر دیا ہے اور حالات کے تغیر و مالی مشکلات کے شدید ترین ہجوم میں بھی زریہ رستی کبھی میری فطرت میں نہ داخل ہو سکی اور آج سے بہت پہلے نواب صاحب پاٹوری افتخار علی خاں مرحوم کے یہاں ایک تقریب میں میں نے اپنے اس جذبے کو دو اشعار میں پیش بھی کیا تھا جواب تک ذہن میں محفوظ ہے۔۔۔ ع

میں وہ شاعر ہوں نہیں جو بندہ جہاں و چشم
بادشاہوں کی ثنا کرتا نہیں میرا قلم

داستان جھوٹی خوشامد کی سنا سکتا نہیں

میں قصیدے لیکے درباروں میں جاسکتا نہیں

اس لئے آپ مطلق اس مغالطہ میں نہ مبتلا ہوں کہ میں قصیدہ خوانی

کو اپنا شعار قرار دے سکوں گا یا ہم وطن ہونے کی حیثیت سے بجا بیج

شنا پر اتراؤں گا۔ مجھے اگر دنیا میں کوئی شے متاثر کر سکتی ہے تو وہ

غیر معمولی صلاحیت و قابلیت ہے۔ اس میں ہم وطن و غیر ہم وطن

کی تخصیص نہیں بلکہ سچ بوجھتے تو میری طبیعت کی روانی جملہ حدود کو

عبور کر کے صداقت سے کام لینے پر مجبور رہے اور میرا قلم جب ہم مذہب
ہم خیال افراد کو بھی بخشنا گوارا نہیں کر سکتا تو پھر ہم وطن کے ساتھ کیونکر
بیجا رعایت گوارا کر سکتا ہے۔

میرے ذہن میں غیر معمولی صلاحیت کا ایک تصور ہے جسے آپ
مقیاس یا معیار کہہ سکتے ہیں اور اسی پر میں ہر صاحبِ علم کو تولدے ہوئے رائے قائم کرتا ہوں۔
محمد ظفر حسین صاحب تمام تر میرے معیار پر پورے اترتے ہیں اور
اسی لئے میں ان کا معتقد ہو گیا ہوں۔

یقیناً دہلیندہ فیتھ یعنی اندھا نہیں ہے۔ کوڑھیم بن کر تو میں نے
کبھی کسی چیز کو دیکھا ہی نہیں اپنی استعداد کے موافق ہر شے کو بدلتوں
پر رکھا ہے اور پھر کوئی رائے قائم کی ہے۔

مظفر صاحب پر بھی اظہارِ رائے کسی وقتی جذبے کا رہین منت
نہیں ہے۔ میرے حقیقی برادرِ ستی اور عزیز ترین دوست حکیم
محمد شبیر صاحب مجھ کو لکھنؤ کی مرحوم کے توسل سے مجھے ان سے نیاز
حاصل ہوا اور تقریباً بیس سال سے مختلف موضوعات پر ان کی گفتگو
سننے کا موقع ملا ہے وہ بھی اندھوں میں کانے راجہ کے طور پر نہیں
بلکہ تاسیخِ ادب اردو کے مترجم مرزا محمد عسکری صاحب مرحوم کے
در دولت پر اور اسی قبیل کے دوسرے باغِ نظر انسانوں کے پھر
میں نے جس انداز سے متعدد سبکدوش پر انہیں گل افشائیاں کرتے
پایا اس نے مریدِ خاص بنا کر بیعت کے لئے آمادہ کر دیا۔

کہنے کو تو اسے فطری اور خلقی استعداد کہہ دیا جاسکتا ہے مگر میں
یہ سمجھتا ہوں کہ محمد ظفر حسین صاحب مطالعہ گہرائی سے کرتے ہیں
اور وہ اس لئے کچھ نہیں پڑھتے کہ اپنے کسی مضمون میں بڑے
بڑے مفکرین کے نام اور اقوال نوٹ کر کے لوگوں پر معلومات
کا رعب جمائیں گے۔

بلکہ وہ ایک ایک سطر کو جذب کرتے ہیں۔ اور یہ سوچتے ہیں
کہ لکھنے والے نے ایسا کیوں لکھا ہے؟ یہ کیوں؟ ان کے مزاج
میں داخل ہے اور اسی نے تلاش و تجسس کا وہ مادہ پیدا کر دیا
ہے جس کی برکت سے بحرِ خارج میں غواصی کرتے ہوئے ہمیشہ موتی
نکال لاتے ہیں اور آپ ان کا دامنِ اول تا آخر گہر آبدار سے پُر
دیکھیں گے۔ لیکن ہر موتی ان کا اپنا ہوگا۔ اسے تراش کر
اپنی ضاعی کی چھاپ ڈال دی گئی ہوگی اور پرکھنے والے یہ نہ کہہ
سکیں گے کہ یہ فلاں مفکر کے خزانے سے مستعار لیا گیا ہے۔
ان کی غیرتِ شکرِ کرم بھی نہیں گوارا کرتی۔ وہ قلندر رہیں اور
آزاد مطلق۔ ان کا اپنا ایک مدرسہ فکر ہے اور وہ اسی کے معلم یا
متعلم ہیں۔

سیر و سیاحت کا بید شوق ہے اکثر و بیشتر کشمیر، منصوری،
لکھنؤ دہلی وغیرہ نکل جاتے ہیں اور دو دو چار چار مہینہ وطن سے
غائب رہتے ہیں۔ اور اس انداز سے کہ گھر والوں کو علم بھی

نہیں ہوتا کہ وہ کہاں ہیں؟ بس انسانی غریبوں کو معلوم رہتا ہے کہ
”پنہ سے باہر گئے ہوئے ہیں۔“

شاید یہ صورت وہ اس لئے اختیار کرتے ہیں کہ ہمیشہ عقل
کی پاسبانی گوارہ نہیں ہوتی اور کبھی کبھی دل کو تنہا بھی چھوڑ دینا ضروری
سمجھتے ہیں۔ تاکہ زبان حال سے کہہ سکیں۔ ع

ہم وہاں ہیں جہاں سے ہم کو بھی
خود ہمارے خبر نہیں آتی

منظر صاحب کو دیکھنے کے بعد محسوس ہوتا ہے کہ ع

ابھی کچھ لوگ باقی ہیں جہاں میں

گورارنگ عمیق آنکھیں، پھر پرا بدن، لانا قد، شکسیر سے ملنے
جلتے بال اور ہونٹوں پر کھینچتی ہوئی مسکراہٹ انھوں نے دنیا کو
بہت صحیح طور پر دیکھا ہے اسی لئے خود بھی منہ سے ریتیں ہل دوں گے
بھی منہ سے کاموقعہ دیتے ہیں۔ بلکہ یوں کہنا چاہیے کہ دوسروں
کی خوشی انھیں زیادہ عزیز ہے اور میرا ذاتی مشاہدہ و تجربہ ہے کہ
وہ دام درم سخن قدم لوگوں کے ساتھ پیش آتے رہتے ہیں مگر اس
انداز سے کہ دلہنے ہاتھ کی بائیں ہاتھ کو خبر نہیں ہوتی۔

انھیں انسان عزیز ہے انسانیت عزیز ہے اور سچی آدم کی زندگی
عزیز ہے۔ وہ اسے تازہ دم دیکھنا چاہتے ہیں۔ بس
ضیاء عظیم آبادی

فہرست مضامین

صفحہ	باب
۲۱	باب اول فن - فنکار - عمل
۹۵	باب دوم عمل کی ترکیب و تجزیہ
۱۲۰	باب سوم تخلیق و تعمیر اور اس کا تجربہ
۱۵۰	باب چہارم فلسفیانہ مقدمات اور پس منظر
۲۱۶	باب پنجم تلاش "حسن"
۲۷۱	باب ششم ہیما کی قدریں
۳۱۳	باب ہفتم جدید آرٹ اور اسکے کچھ رجحانات

باب اول

فن۔ فن کار۔ اور عمل

جنت فراموش تخلیقات۔ مگر وہ ہیں کیا؟۔ «قید حیات» و «بند غم»
کی روح فرسائی۔ طمانیت اور سکون کی ضرورت اور خواہش۔ ہماری مغز پرین
قدریں اک سوئے اتفاق۔ جمالیات کا «فلسفہ» بن جانا۔ جمالیات منافع،
نفسیات اور فلسفے کا سنگم۔ «جمال» کو تعلق ایک خاص طرح کے رد عمل
ابھار دینے میں سے ہے۔ فطرت اور فن۔ فطرت اور فرد۔ بعض زاد
کی خلاف معمول ذکاوت۔ «ہجوان» «اضطراب» اور «درد»۔
راہ سکون نکال لینا۔ فن کارانہ افتاد مزاج۔ اوس کی دو ایک خصوصیات۔

فن کاری کے وسائل۔ ایک خاص ڈھنگ سے استعمال۔ عمل کے اجزائے
ترکیبی «مادی» اور «مہیتی» قدریں۔ انفرادیت۔ اجزائے
ترکیبی کے عمل پر اہونے کی ترتیب۔ منتہا کا مبداء ہو جانا۔

اگر فرد سے پردے زمین است
ہیں است وہ ہیں است وہ ہیں است

مستانہ اور ادنیٰ چاول، دیوان خاص میں جلی حرفوں سے کندہ
ہے، اور بن سو برسوں سے جمالیات کی دیوی آفریں کہہ رہی ہے،
مگر بیچارہ شاہ جہاں تو اک «سرخ شہ» بخار و رسوم و قیود «تھا جو بس
اگر» ہی کی گھٹی ہوئی حد تک پہنچ سکا۔ اور دلی زبان سے ڈرتے
ڈرتے یہیں تک لبوں پر لاسکا۔ اگر وہ سیہ بہست منے جمال ہوتا
اور اوس کے منے جمال کا نشہ ہوش رُبا اور پاک رُبا ہوتا تو اگر
کی جگہ «بہیں» کھدواتا۔ انسان کے شعور جمال اور تخیل کی

پروردگاری نے ادس کے دارالمحن کو "جنت فراموش تخلیقاً" سے بھر دیا ہے۔ ایوانات ایسے جو تصور فردوس کے روشنی باغیں ایسی جو روضہ رضواں پر خندہ زن، پتھر کی مورتیں ایسی جن سے خور میں بجائیں، عیش و نشاط کے ساز و سامان، تاج، رنگ، نفی ایسے جو جنت سے نکلنے کا غم غلط کر دیں اور سحر حلال ایسے جن کے آکے کلام الہی پر سحر ہونے کا دھوکا گزرے، مگر یہ ایوانات، یہ باغیں، یہ مورتیں، یہ نفی یہ رقص اور یہ سحر حلال ہیں کیا؟ یہ عالم خیال کے خواب تھے جو عام ہست و بود میں موجود ہیں۔ ارمان حسرتیں، آرزوئیں نکھیں جو مراد کو پہنچیں۔ یہ ساز دل کی گونجیں ہیں جو مشکل ہو گئی ہیں مضروب دل کی تڑپیں ہیں جو مجسم ہو گئیں ہیں، تخیل کے بخارات ہیں جو شکل بستہ ہو گئے ہیں، تاج محل کے متعلق کسی نے سچ کہا ہے کہ یہ شاہجہاں کے دل کے آنسو ہیں۔

اور کیوں نہ ہو؟ بقول غالب "قید حیات" اور "بند غم" دراصل "ایک" ہیں۔ ہستی غم سان ہر رنگ میں جلنے کا نام ہے، موت سے پہلے نجات پانے کی مٹنا ایک آرزو ہے جس کا پورا ہونا مقوم نہیں۔ اسی نظریے کو فرانسیسی ادیب "ساترے" نے "اگر سٹنٹیلزم" کا نام دیکر بطور تفسیر حیات کے متعدد افسانوں، تمثیلوں، ناولوں اور فلسفیانہ مضامین کی صورت

میں پیش کیا ہے، وہ کہتا ہے کہ بس بر قید وجود ہوں" اور اس تجربہ وجود کو روح فرسا پاتا ہوں" مگر غالب نے "غم نہیں ہوتا ہے آزاد ہو" پیش ازیک نفس" اور "برق سے کرتے ہیں روشن شمع ماتم خانہ ہم" کہہ کر ایک خوش امید کی صورت قائم رکھی، اور غمہائے غم کو بھی اے دل غنیمت جانتے کی تلقین کی، اور شعلے نے ایک دوسرے عالم وجدانی و کیف میں غم کے سروں کی شیرینی محسوس کی تھی۔ اور اس نے غم کے سروں کو اپنے سب سے میٹھے رنگ قرار دیئے تھے۔ غرض غم کی فراوانی کا احساس، اور غم غلط کرنے کی ضرورت یا غم ہی سے "حاصل دبستگی" فراہم کر لینے کی تلقین ادب اور فلسفہ دونوں میں عام ہے، قید حیات بند غم ہی سہی، تجربہ وجود درد ہی فرسا ہی، اور غم سے نجات پانے کا ارمان خواب و خیال ہی سہی، مگر دنیا اس فکر میں دیوانی ہے اور جو شے غم غلط کرنے کا کوئی سامان ہم پہنچا سکے وہ ہماری عزیز ترین قدروں میں ہے۔ الشراح، انبساط، خوشی، لطف اور طمانیت ایک گراں قدر جنس ہے جس کا ہر فرد بشر محتاج ہے۔ زاہد حجرہ نشین اور صوفی پاک باز، محزون صحر گرد اور رند شاہد باز، ہر نفس، اس کی آرزو دل میں پائے ہے، اور اپنے اپنے طور پر طمانیت اور سکون قلب کے سامان ہم پہنچانے میں منہمک ہے۔ ہاں سامان الگ الگ ہیں، طریقے الگ الگ ہیں اور سامانوں اور طریقوں کی ظاہری صورتیں جدا گانہ ہیں مگر سامان سکون طمانیت

کے اعتبار سے سب یکساں ہیں، معنی تمام جنس ہیں۔ ظاہری شکلیں خاص خاص اسباب و علل کے زیر اثر وضع ہوئیں، ماحول کی رعایت سے وضع ہوئیں۔ مخصوص مذاقوں کے ظہور اور مخصوص تقاضوں کی چکیتی کے طور پر وضع ہوئیں، اور گاہے خاص نظریات اور فلسفے کے قالب میں ڈھل کر اپنی موجودہ شکلوں کو پہنچیں۔ سامان سکون و طمانیت کے اعتبار سے اسٹرائپسکی کی "سمفنی" اور اریکسرو کی "قوالی"، یا مدام پاؤدلوڈا کا پیلے اور دیوڈاسی کا رقص ہم جنس ہے۔ صورتاً اور سرشتاً، کیفاً اور اخلاقاً اس قدر بعد اور مخالف کے باوجود طمانیت بخشی اور روح پروری ان سبھوں میں کیوں ایک جیسی ہے؟ کیوں اصفیاء پاک باز اور زندان شاہ باز ایک جہد ید سمفنی اور قوالی جیسی دو مختلف چیزیں سنکر قید حیات و بند غم سے لمحہ بھر کے لئے نجات پا جاتے ہیں؟ کیوں پاؤدلوڈا اور دیوڈاسیوں کے رقص کی سی دو مختلف چیزوں میں غم دنیا غلط کرنے کی اور روح فرسائی کے دم بھر کے لئے روک لینے کی یکساں طاقت ہے؟ اور کیوں سمفنی سے صوفی اور قوالی سے زند، اور پاؤدلوڈا کے پیلے سے مندر کا بکاری اور دیوڈاسی کے رقص سے بیرس کے پھلے یکساں لطف اندوز نہیں ہوتے؟ ان متنوع مظاہر کے اسباب و علل کا سلسلہ لامتناہی ہے۔ اور نہ صرف کردیوں ہی کی تعداد کے اعتبار سے لامتناہی ہے

بلکہ نوعیت اور ترکیب کے اعتبار سے بھی گوں درگوں ہے۔ مگر لامتناہی، متنوع اور گرہ درگرہ ہونے کے باوجود اس سلسلے کا منتہا واحد ہے۔ وہاں پہونچکر سب مل جاتے ہیں۔ یعنی ایک نفسیاتی رد عمل، ایک انشراح اور انبساطی تحریک، ایک جذباتی اور کیفی رد عمل اکھڑانا، ایک تخیل کی سیل کا امنڈ آنا، اک خود فراموشی کا چھا جانا، اک سکوں کی تسنیم و گوثر میں پڑ جانا اور اک کشاکش، اور تناؤ اور اک انقباض سے رہا ہو جانا۔ مگر بد قسمتی سے جس زمانے میں جمالیاتی مسائل کا مطالعہ شروع ہوا منافع الاعضا اور نفسیات کا علم نابود دکھا۔ اور جن کے ہاتھوں شروع ہوا وہ نظری غلامسافہ تھے۔ ادھوں نے نفسی کو عقلی بنادیا۔ جمالیات کو فلسفہ کر دیا۔ جو محض اک احساس تھا اس کو ایک فہم، وقوف اور علم قرار دیدیا۔ اور ادھوں نے اس رد عمل کی تاویل کو یہ رخ دیدیا کہ اسی کی اصل و نہاد تمام تر ذہنیہ اور عقلیہ ہے۔ اور متنازع و سرور ہونیکا امکان انسان کے قوائے ذہنیہ میں ہے، خود ادراک و شعور ہی کی ترکیب میں داخل ہے، اسی کا موضوع خاصہ ہے اور اس کی محض ایک تطلیل ہے یعنی انسان کے قوائے ذہنیہ اور عقلیہ میں بعض قدروں کی تشنگی ہے۔ وہ بعض قدروں کا جو یا اور خواہاں ہے اور جب ان قدروں سے دوچار ہوتا ہے تو متاثر ہو جاتا ہے اور سرور ہو جاتا ہے۔ یعنی خارجی اشیا اور

اون کے خواص و عوارض متاثر نہیں کرتے، خود اون میں کوئی تحریک کی قدرت اور طاقت نہیں ہے۔ وہ صرف ایک اشارے، ایک ایما اور ایک یاد دہانی کا فرض انجام دیتے ہیں اور سامنے بس ایک شے پیش کر دیتے ہیں جن کا انسان بالذات اپنے طور پر قبل ہی سے خواہاں اور متلاشی تھا۔ اس تحریک میں آجانے والے ذہنی اور عقلی عنصر کی بھی دو توجہیں تھیں۔ ایک فلاسفہ نظری یعنی عقلی، استخراج، استنباط، اور استدلال والوں کی جو اس داخلی عنصر کو ازلی معروضی، مافوق الطبیعیاتی، دلیلی اور روحانی قرار دیتے ہیں۔ جو اس کو انسان کے خالق کی اس کو ایک تفویض قرار دیتے ہیں۔ اور دوسرے اون کے حریف، فلاسفہ تجربیت یعنی جو اس وحیات کے پاس درود کی جو خود ذہن و عقل ہی کو جو اس وحیات کے تابع گردیتے ہیں۔ اس کے افعال کو محض حوادث زندگی کی بازگشت قرار دیتے ہیں اور محض ماحول سے سیکھے ہوئے سبق کا نتیجہ بتاتے ہیں۔

غرض منتہا کی آخری کڑی بہ ظاہر و احد ہونے کے باوجود کوئی ہلکی پھلکی سریع الفہم قدر نہیں ہے اور اس کی تشریح، تاویل اور تحلیل کوئی سیدھی سادی بات نہیں بلکہ خود ایک بہت اچھی ہوئی تھی ہے، ایک بہت پر بیج گرہ ہے جس کے کھولنے کی کوشش افلاطون اور ارسطو کے زمانہ سے تا اندم جاری ہے مسئلہ کے حل کا راز دراصل منافع اور نفسیات کی گہرائیوں میں مدفون ہے۔

اور علما مہنوز محض بالائی سطحوں کی کمرید میں لگے ہیں۔ غرض منافع اور نفسیات کے مسائل میں جا پڑنا نہیں۔ غرض صرف اتنا کہنا ہے کہ تشریح، انبساط، خوشی، لطف، اطمینان اور سکون کے اسباب، علل اور حاسات و حسیات کے افعال و خواص کا مسئلہ جمالیات کا مسئلہ نہیں بلکہ نفسیات و منافع کے حدود میں ہے۔ اس نقطہ پر فن جمالیات اور منافع اور عالم نفس آلتے ہیں اور ہم سرحد ہو جاتے ہیں۔ اک جمالیاتی مطالعہ خود سکون، اطمینان اور لطف ہی کے مبداء اور منبع کی دریافت، ان کے اسباب و علل کے فعل و انفعالات، اور نفس کے طریق کار اور طرز عمل کی تفصیلی تحقیق میں نہیں پڑ جا سکتا۔ وہ اس نقطے سے شروع ہوتا ہے کہ بعض قدریں ایسی ہیں، خواہ ان کی اصل دہنا دیکھی ہو، جن میں یہ طاقت اور قدرت مضمر ہے کہ وہ سکون زا، اطمینان بخش اور مسرت پرور ہو سکیں۔ اور ایک پر لطف رد عمل ابھارنے کا سبب بن سکیں۔ ہمیں اس سے چنداں بحث نہیں کہ یہ قدریں کیوں سکون زا، اطمینان بخش اور لطف پرور ہیں اور ایک پرسکون اور پر لطف رد عمل کے ابھرنے کی ترکیب اور صورت کیا ہے؟ ہمیں کیوں اور کیسے سے بحث ہیں۔ ہمیں دراصل اس سے بحث ہے کہ خود رد عمل کی نوعیت کیا ہے؟ اس کے مشتملات اور محتویات کیا ہیں؟ اس کی ابھار دینے والی قدریں کون کونسی ہیں؟ اور ان قدروں کے عوارض و خصوصیات کیا ہیں؟

ہماری دلچسپی میں رد عمل کے تجزیے اور تحلیل اور اس کے محرکات کی تلاش اور دریافت اور ان کی نوعیت و خصوصیات کی تحقیق تک محدود ہے۔ ہر وہ شے جس سے طبیعت کو انشراح اور انبساط ہو، جو دل کی گرمین کھول دے، جو انقباض رُبا ہو، وہ سامان سکون و طمانیت ہے۔ اور وہ شے جو سکون پر در، طمانیت بخش اور فرح زا ہو "جمیل" یا "لطیف" ہے۔ جمال کو تعلق ایک خاص قسم کا رد عمل ابھار دینے سے ہے۔ ایک خاص طرح کا احساس پیدا کر دینے سے ہے بعض محرکات اس طرح کا احساس پیدا کر دیتے ہیں۔ یعنی ان کی ترکیب میں کچھ عناصر ایسے ہوتے ہیں جنہیں اس طرح کا رد عمل ابھار دینے کی قدرت ہوتی ہے جمالیات کو اس طاقت اور قدرت اور ایسی قدرت سے متصفہ مفادیر کی نوعیت سے بحث ہے۔ اپنی شان بنیاد اور اپنے مفسرین و شارحین کے فلسفیانہ نظریوں، طریق فکر اور رویہ کی وجہ سے فن جمالیات کے عام اور نظری مسائل کے سمجھنے کا بہترین طریقہ غالباً ان کا ایک تالیف دارانہ مطالعہ ہی ہو گا اور ہم جب آگے چل کر رد عمل اور ادب کے ابھارنے والی جمالیاتی قدروں کی نوعیت ہی کا مطالعہ شروع کر دیں گے تو یہی طریقہ اختیار کریں گے۔ مگر سرمد مست ہم خود اس انشراح رد عمل اور ادب کے ابھارنے والی قدروں کی نوعیت کے مسائل کے ساتھ مشغول نہیں بلکہ فنی عملوں مثلاً سمفنی

قوالی، رقص، تصویر، بت اور نظم وغیرہ کی ترکیب کی صرف اس خصوصیت کی طرف اشارہ کر رہے ہیں کہ اس طرح کے عملوں میں مخصوص قسم کی نظم غلط کن، اندوہ رُبا، مسرت پرور، طمانیت بخش اور سکون زا قدریں معمور ہوتی ہیں۔ یعنی وہ "جمیل" اور "لطیف" ہوتے ہیں۔ اور فنون لطیفہ یعنی وہ فنون جو اس طرح کے عمل کے تخلیق کے ساتھ وابستہ ہیں۔ یک نفس ان کے مظہر و مسکن اور ان تک رسائی کے ذرائع دونوں ہیں۔ فنون لطیفہ کے عملوں میں "جمال" مشہور ہوتا ہے۔ خواہ خود اس قدر جمال کی اصل و نہاد کچھ ہی ہو۔ اس طرح کے عمل "لطیف" ہوتے ہیں خواہ ان سے پر لطف رد عمل کسی درجہ سے اکھرتا ہو، کہیں اکھرتا ہو۔ اور کسی نہاد کا ہوتا ہو۔ اور قدرثاً ایک اہم سوال فنون لطیفہ اور فطری خارجی اشیاء کے درمیان ربط و تعلق کا پیدا ہوتا ہے یعنی فنون اور ان قدرتی ماحولی اشیاء کے مابین جن میں سباز دل پر ضرب لگانے کی اہلیت ہے۔ جو رباب دل کو چھیر کر نغمہ سر کر دیتی ہیں۔ جو رباب دل پر ضرب لگا کر تخیل کو آگ لگا دیتی ہیں۔ یعنی جو خود جمیل اور لطیف ہیں۔ آپ آگے چاکر دیکھیں گے کہ فنون اور خارجی اشیاء کے آپس کا ربط ایک پُرामرکہ الار اور مختلف فیہ مسئلہ رہا ہے۔ اور اور دنیا کے فکر کے دو عظیم ترین پہلو ان فلاطون اور ارسطو، اور ان کے بعد سے ان کے ذریعات تا ایندم آئے سائنس صفت آ رہیں۔

مگر فنون اور فطرتی اشیاء کے مابینی ربط و تعلق کے علاوہ بھی
فن کار اور فطرتی اشیاء کے مابین ربط و تعلق کا سوال ایک اور طرح
پیدا ہوتا ہے۔ فن اور فطرت کے رابطے کے سوال کی صورت میں
نہیں بلکہ فرد اور فطرت کے درمیان تعلق کی صورت میں۔ یعنی فنکار
کی فنکار کی مخصوص حیثیت سے نہیں بلکہ ایک فرد کی عام حیثیت
سے۔ اس حیثیت سے جس حیثیت سے یہ سوال اون ذاتوں کی
نسبت بھی پیدا ہوتا ہے جو فن کار نہیں۔ یعنی جمالیات اور فنون
لطیفہ کے ذیل میں نہیں بلکہ منافع اور نفسیات کے ایک مسئلہ
کے طور پر۔ کیونکہ کسی شے کا کسی فرد کے حق میں پر لطف یا تکلیف
ہو جانا تمام تر ایک منفعی اور نفسیاتی رد عمل ہے۔ اور جو اس
حیاتیات و اعصاب اور خارجی اشیاء کے درمیان خاص خاص
قسم کے روابط قائم ہو جانے پر منحصر ہے۔ یعنی جو اہل زندگی
اور اتفاقات زمانہ نے کس خارجی شے کو کس طرح منفعی اور نفسیاتی
عناصر سے مربوط اور منسلک کر دیا۔ اور کون سی شے کس طرح
تجربے میں منضبط ہوئی۔ مثلاً سمفنی اور بیلے عام مشاہدہ ستانی
شوقین مزاجوں کے لئے لطف پرور اور طمانیت بخش نہیں۔ اور
قوالی اور گتھکالی عاشقانہ ہنس کے پھیلوں کے لئے سماں لطف و
انبساط نہیں۔ وجہ اس کی یہ ہے کہ سمفنی اور بیلے کے لطف پرور
اور طمانیت بخش بن جانے کے لئے جس طرح منفعی اور نفسیاتی

عناصر کو بعض بعض فطرتی اور خارجی اشیاء سے مربوط اور منسلک ہو جانا
چاہیے اور بعض بعض اشیاء کو جس طرح تجربات میں منضبط ہو جانا چاہیے
وہ ہندوستان میں بالعموم نہیں وقوع پذیر ہوتا۔ علی ہذا القیاس
قوالی اور گتھکالی کے سماں لطف و انبساط بن جانے کے لئے جن
منفعی اور نفسیاتی اور تجربی مقدمات کی ضرورت ہے وہ ہمسیر
میں فراہم نہیں ہوتے۔ یوں سمجھئے کہ تمام کائنات یعنی وہ مکان
جو خارجی اشیاء کا مسکن ہے ایک منفعی اور نفسیاتی عمل ہے
اور ہر نفس اس عمل میں ایک خاص طرح موثر ہو رہا ہے اور ایک
خاص طرح تیار اور مرتب ہو جاتا ہے۔ بلکہ مسلسل ہوتا چلا جاتا
ہے۔ ماں کے پیٹ ہی میں جنین کے جسم و اعضا اور جو اس وحشیانہ
اعصاب پرورش پا چکے ہیں اور کچھ فعل پیدائش کے دوران ہی
میں فطری اشیاء کے دوچار ہونا یعنی گویا ایک عمل میں "تیار"
اور مرتب ہونا شروع ہو جاتا ہے۔ دوران پیدائش میں انسان
اور فطرت کے درمیان یہ جو مرتب اور مرتب کائنات قائم ہوتا ہے وہ
تامم واپس قائم رہتا ہے۔ دم اولیں سے دم بارہویں تک جو کچھ
گزرتا ہے، یعنی تمام خود "تجربہ وجود" ہی اور مدت وجود میں جتنے
روابط اور تعلقات قائم ہوتے ہیں اور جتنے تجارب منضبط ہوتے
ہیں وہ ذاتی پیدائشی جسمانی حیاتی اور اعصابی خصوصیات، اور
خارجی فطرتی و سماجی اشیاء کے اختلاط و امتزاج کے رد عمل کے

علاوہ اور کچھ نہیں۔ احساسات، جذبات، تخیلات، اور تمام سارے
تجاربہ اسی اختلاط کے پھل ہیں۔ مدت حیات کے ہرگز ان لمحے
میں فرد کو یا ایک "مرتبہ" اور تیار شدہ ذات ہے جو کسی محرک اور
ہیج سے دو چار ہے۔ اور ہر شے ایک محرک اور ہیج ہے جو اس و
حسیات و اعصاب میں کوئی نہ کوئی رد عمل ابھار رہی ہے۔ اور تمام
ذاتی افعال و حرکات ایک خاص طرح سے مرتب شدہ شخص کے کسی
ہیج کی موجودگی میں رد عمل ہیں۔ اور یہی رد عمل خواہ پر لطف ہوتا
ہے خواہ تکلیف دہ۔ خواہ اعصابی اور نفسیاتی التباس اور
انبساط پیدا کرتا ہے خواہ انقباض اور گرفتاری۔ خواہ شدید، دیر پا
اور ہیجان پرور ہوتا ہے۔ خواہ کمزور، زود زور، اور جامد۔ جب
کوئی مجنون کسی بیلا پر مرتا ہے تو یہ ایک خاص طرح سے مرتبہ فرد کا ایک
ہیج کے رو برو ایک رد عمل ہے۔ ایک فرد کو حوادث زندگی،
اتفاقات زمانہ اور تجارب نے اس طرح مرتب کر دیا کہ وہ ایک
مخصوص محرک کے رو برو ایک خاص طرح متاثر ہوا۔ اس تاثر
کو ہم جذبہ "عشق" کہتے ہیں۔ علیٰ ہذا القیاس جب کوئی یعقوب
کسی پرفست کے فراق میں روتا ہے، جب کوئی پوسٹ کسی کنعان
کے لئے تڑپتا ہے اور جب کبھی بھی کسی فرد میں کوئی جذبہ احساس
یا سلسلہ خیالات ابھرتا ہے تو یہ ایک خاص طرح سے تیار شدہ
اور مرتبہ فرد کا ایک ہیج کے رو برو ایک رد عمل ہوتا ہے۔ اگر وہ

کو حوادث زندگی، اتفاقات زمانہ اور تجارب نے اس طرح تیار اور مرتب
کیا کہ وہ ایک مخصوص محرک کے رو برو ایک خاص طرح موثر ہوا اور
اور اس میں ایک خاص طرح کا رد عمل ابھرا۔ ان تاثرات اور
رد عملوں کو ہم "عجبت پداری" یا "حب الوطنی" وغیرہ وغیرہ کہتے
ہیں یعنی تمام جذبات و احساسات و تخیلات کسی ہیج و محرک کے
رو برو خاص خاص طرح کے رد عمل ہیں۔ اور لیلیا، پوسٹ اور
کنعان یعنی "معشوق"، "اولاد"، اور "وطن" وغیرہ وغیرہ
وہ اشیا ہیں جن کے گرد خاص خاص قسم کے تاثرات اور رد عمل
منجمد ہو گئے ہیں۔

رد عمل بالعموم کسی حضوری ہیج کے رو برو ہوتا ہے۔ مگر گاہے
صلاحیت رد عمل یوں بھی تیار اور مرتب ہو جاتی ہے کہ بعضے بعضے
شہ زور محرکات بغیر موجودگی کے بھی اپنا مخصوص رد عمل ابھار دیتے ہیں۔
یعنی جن محرکات کا رد عمل بہت قوی ہوتا ہے وہ محرک کی عدم موجودگی
میں بھی ابھار سکتا ہے۔ مثلاً "معشوق" کی عدم موجودگی میں بھی اس طرح
کے جذبات و کوائف و خیالات ابھار سکتے ہیں جو اس کی موجودگی
میں ابھرتے۔ یا جب تاج، شالامار اور یورسٹ سے سینکڑوں
کوس دور کلکتہ اور ممبئی میں تاج محل، شالامار اور یورسٹ آنکھوں میں
اس طرح گھومنے لگیں کہ جیسے گویا نظروں کے سامنے موجود ہوں
تو یہ "ناموجودگی میں موجودگی" یا عدم کی موجودگی، تصور کہلاتی

ہے۔ تصور غائب کو موجود کر دیتا ہے۔ عدم کو وجود میں لے آتا ہے۔ نیست کو هست بنا دیتا ہے۔ حسب منشا اور حسب مقتضایا ایک شے وضع کر لیتا ہے۔ تصورات کیسے کیسے بندھتے ہیں اور تخیل کا طرز عمل اور طریق کار کیا ہے آپ آگے چل کر تھوڑا بہت دیکھیں گے یہاں صرف یہ دیکھئے کہ تصور اور تخیل کی اساس کس شے پر ہے اور اس کا میاں کہاں سے فراہم ہوتا ہے۔ ظاہر ہے کہ خود کسی شے کی طرح اس کے تصور کا بھیج و محرک بن جانا بھی ممکن حوادث زندگی کے علاوہ اور کچھ نہیں۔ اور ہر شخص کے حوادث زندگی اور اتفاقات زمانہ اس کیلئے اس طرح کے کچھ بھیج و محرک مرتب کر دیں گے اور قید حیات میں ہر شخص کچھ اشیاء اور تصورات کے رو برو ایک خاص طرح کے رد عمل کے لئے تیار اور مرتب ہو جائے گا۔ یعنی ہر شے خاص خاص طرح کے رد عمل ابھار دینے کی اہلیت سے معمور ہو جائے گی۔ اور ہی اک بھیج اور اس کی چھٹڑ سے ابھرا ہوا ایک احساسی، جذباتی اور مصورہ عالم اور قلبی فضا وہ مواد ہے جو جمالیاتی فن کاری میں صرف میں در آتا ہے۔ کسی بھیج، خواہ اصلی خواہ مصورہ، کی تحریک سے جو احساسی، جذباتی اور تخیلی فضا دل و دماغ میں ابھرتی ہے وہ ایک خالص نفسیاتی جنس کی شے ہوتی ہے۔ اور تمام تر حسیات و حواس اور خارجی ماحولی اشیاء کے درمیان مرتبہ ربط و تعلق پر مبنی ہوتی ہے۔ اور داخلی محتویات اور

اجزائے ترکیبی کی نوعیت کے اعتبار سے مرتب اور مرتب کے اختلاف کا محض ایک مرکب ہوتی ہے۔ اب اگر یہ کمزور، زود و زود اور جامد جنس کی ہوتی تو حباب آسا ابھر کر فنا ہو جاتی ہے۔ اور اگر شدید و پریا اور میجان پرورد جنس کی ہوتی تو محرک عمل ہو جاتی ہے۔ یعنی کسی نفسیاتی مواد کے عمل میں تبدیل ہو جانے کے لئے اور محض کیفیت سے گذر کر محرک عمل بن جانے کے لئے اس کیفیت میں شدت، دیر بانی اور میجان پروردی ہونی چاہیئے۔ کیفیت کو شدت کے درجے کے اعتبار سے میجان، اضطراب اور اضطراب وغیرہ کی منزل پر پہنچ جانا چاہیئے۔ مثلاً میجان، اضطراب اور اضطراب سے بالعموم پرآگندہ اور پریشان کردینے والی کیفیات ہیں۔ یعنی بالعموم شخصیتیں اس طرح مرتب اور تیار شدہ ہوتی ہیں کہ احساس و کوائف کی شدت کی اس منزل پر پہنچ جانے کی صورت میں پرآگندہ اور منتشر ہو جائیں۔ اس کے داخلی محتویات اور اجزائے ترکیبی کو احاطہ ضبط میں نہ لاسکیں۔ اس کو کسی مربوط یا ہم آہنگ اور منظم صورت میں نہ دیکھ سکیں۔ مگر بعضی شخصیتیں یوں بھی مرتب ہو جاسکتی ہیں جن میں خاطر بھی کا عنصر قوی تر ہو۔ اور میجان اضطراب کی کافی شدت کے باوجود پرآگندہ اور منتشر نہ ہوں۔ جو اپنے نفسیاتی عالم کو احاطہ ضبط میں لاسکیں۔ اور بھیج اور اس کے ابھارے عالم کو مربوط اور منظم صورت میں دیکھ سکیں۔ ایسی ہی

شخصیتیں امکانی فن کاروں کی ہیں۔ اور چونکہ وہ تمام مواد و امکاناتی فن کاروں کو عمل میں تبدیل کر دینے کے لئے مہیا ہوتا ہے وہ محسوسہ مصورہ اور جذباتی ہوتا ہے اس لئے عمل میں بھی یہی قدریں بنیادی اور اصلی ہوتی ہیں۔ اور اصولاً جمالیاتی تخلیقات کو چھٹک حسیات و احساس اور تصور و تخیل کے رنگ میں رچا ہوا ہونا چاہیئے۔ مگر ایک داخلی نفسیاتی کیفیت اور عالم عمل میں تبدیل ہونے کے فعل میں اپنی اصلی صفت بدل دیتا ہے۔ اور ایک داخلی کیفیت سے ایک خارجی شے بن جاتا ہے۔ ایک تکنیکی ہیئت اور صورت بکرہ لیتا ہے۔ ایک غیر نفسیاتی عنصر یعنی کسی وسیلے کو ضم کر لیتا ہے۔ پتھر کا بت ہو جاتا ہے۔ سنگ و خشت کی عمارت ہو جاتا ہے۔ آب و رنگ کی تصویر ہو جاتا ہے۔ وسیلے کا انضمام یعنی دانشی کو خارجی میں تبدیل کرنا ایک عقلی اور فکری عنصر کو ذخیل کر دیتا ہے۔ اور عمل کی ظاہری صورتیں اور شکلیں بھی بالعموم کسی عقلی اور فکری ہی ڈھانچے میں ڈھلی ہوتی ہیں۔ مثلاً بت کا "آدمی" کا بت ہونا۔ یا تصویر کا "درخت" کی تصویر ہونا وغیرہ وغیرہ۔ اور "آدمی" اور "درخت" وغیرہ کے جیسے تمام الفاظ نے منطقی یعنی عقلی و فکری اصطلاحات ہیں۔ اس طرح داخلی اور خارجی میں ایک تعلق قائم کرنے کا مرحلہ درپیش آ جاتا ہے۔ اور اک آراء نفسیاتی اور تخیلی عنصر اور ایک فکری اور ارادی عنصر میں تصادم کا امکان پیدا ہو جاتا ہے۔ ہر افکار

وہ ہوتا ہے جس کی شخصیت اس طرح مرتبہ ہو کہ اس تصادم میں حفظ مراتب ملحوظ رکھ سکے نفسیاتی اور داخلی اور فکری اور خارجی میں توازن اور تناسب قائم کر سکے۔ اور دونوں میں مکمل ہم آہنگی پیدا کر سکے۔ اور وہ جو کسی پے کو گراں کر دے یعنی جس کی شخصیت اس طرح مرتبہ ہو کہ ایسا نتیجہ لازم آئے کہ ایک معمولی فن کار ہو جاتا ہے۔ مگر عمل خواہ برے فن کار کا ہو خواہ بھوٹے کا ایک احساسی جذباتی اور تخیلی عالم کی اولاد ہوتا ہے۔ یعنی کسی بھیج کے کسی ذات پر رد عمل کا ظہور ہوتا ہے۔ اور اک خارجی شے کی حیثیت سے غیر کے حق میں بھیج اور محرک ہو سکتا ہے۔

مگر کچھ عجیب سی بات معلوم ہوتی ہے کہ فنون لطیفہ کا کوئی عمل مثلاً تاج محل، شاہجہاں کے دل کا آنسو ہو یعنی فنون لطیفہ نغمہ ہا غم سے ہم آہنگ ہوں۔ اور جمال یعنی سامان خوشی و انبساط اور اسباب سکون و طمانینت کا سرچشمہ "غم" کی سر زمین سے بھوٹے۔ اور دونوں کی سرحدیں ایک مقام پر پہنچ کر ایک دوسرے میں ختم ہو جائیں۔ ایک جمالیاتی عمل یعنی "بیان غم" خواہ وہ الفاظ کے ذریعہ ہو، خواہ سنگ اور دھات کے ذریعہ ہو، خواہ خطوط اور رنگ کے ذریعہ ہو، خواہ اصوات اور حرکات کے ذریعہ ہو کیوں اور کیسے سامان نشاط فراہم کر دیتا ہے۔ اور خود گویا نشاط میں تبدیل ہو جاتا ہے ایک پیچیدہ نفسیاتی

مسئلہ ہے جو انہی جگہ پر بیان ہو گا اور فی الحال موضوع کلام نہیں۔ مگر ہم پاتے ہیں کہ فی انفس واقعہ ایسا ہے۔ جمالیات کا پہلا مضابطہ مبصر اور نقاد "ارسطو" المیوں کی شناختی میں رطب اللسان ہے۔ در وانگیز قصے اور کہانیاں بڑے شوق سے پڑھتے جاتے ہیں۔ حضرت علیؑ کے سولی پر چڑھنے کے منظر سے زیادہ مقبول کوئی موضوع مغرب کی مصوری میں نہیں۔ تجھو فن اور ذراٹ کے مقبول ترین نغمے وہ ہیں جو دل کو گھلا دیتے ہیں اور آنکھوں میں آنسو لے آتے ہیں۔ غالب سا اے دریا وہ رند شاہ بازہ بھی "دھونڈھے" ہے اک مغنی آتش نفس کو جی ہنگشتا ہے۔ اور شیلے جیسا احساس اور مست می جمال بھی غم کے نفوں کو ہمارے شیریں ترین راگ قرار دیتا ہے۔ ہم شاعر کے کلام میں سوز، گداز اور درد کا تقاضا کرتے ہیں۔ اور شاعر ہی پر کیونکر منحصر ہے ہم تمام فنون لطیفہ کے عملوں اور فن کاروں کی روجوں میں ہی غصہ دھونڈھتے ہیں۔ چنانچہ تاج محل "دل کا آنسو" ہے۔ غالب کا "اے تازہ داروان بساط ہوائے دل" والا قطعہ دہلی محوم کا "ردنا" ہے۔ بکاسو کی مشہور تصویر "گرنگا" اوس کے وطن ہسپانیہ کی حالت زار پر اوس کے دل کا بیج و تاب ہے۔ اور ساترے کی "نوشیدہ" تجربہ بدھو پر "اشک باری" ہے۔ مگر فن کار کے رنج و الم اور حزن و ایزسی کی یہ اولادیں دیکھنے والے اور سننے والے کے لئے سامان لطف و انبساط ہیں۔

دل کی گرہیں کھلنے کی کلید بین ہیں۔ گویا کہ جن روح فرسا احساسات سے پھیل مہمور اور مفلو ہیں وہ ہمارے اور آپ کے لئے روح فرسا اور دلکش ہیں۔ فن کار کا دل ایک عجیب و غریب باب ہے۔ اوس کے دل کا قانون اس عجیب قانون سے ہے۔ باب میں جو نغمے بھرے ہیں وہ مضرعہ غم کی پھڑپھڑ سے نکلتے لگتے ہیں۔ نوحہ غم گانے میں مزا ملتا ہے۔ اور گار دل ٹھنڈا ہو جاتا ہے۔ اور قانون دل کے اندر چلتی ہوئی شمع غم جیب بھر کر اٹھتی ہے تو تخیل کو آگ لگا دیتی ہے۔ وہ بھی بھر کر اٹھتا ہے اور ایک گنزارا براہیم اوس کے شعلوں سے چھڑ کر کھلنے لگتا ہے۔ فکار دل غم کے سرسبز ہوتے ہیں۔ اور ہر غم کے پیچھے اک غم ہوتا ہے۔ ہر فن کار کے دل میں اک آگ دبی ہوئی ہے۔ اور ہر غم سے اک آگ سی پھوٹتی ہوتی ہے مگر "غم" اور "آگ" کے مفہوم کو کھوڑی وسعت دیدہ کیجئے۔ یہجاں، بے سکونی، نا آسودگی بھی تو آخر ایک طرح سے "غم ہی" ہیں۔ درد کا حد سے گذر جانا ممکن ہے دوام ہو جانے کا حکم رکھتا ہو۔ مگر حد سے گذر جانے سے پہلے وہ "غم" ہی کے حکم میں ہوتا ہے۔ اسی طرح اگر "درد" کے اطلاق کو بھی کچھ عام کر دیجئے تو ہر شدید جذبہ، ہر شدید احساس، ہر شدید کیفیت ایک "درد" ہے۔ ایک نا آسودگی، تخیل، ایک نا آسودگی تلاش، ایک تخیل جو ہزاروں چیزیں دیکھ کر اکھڑے اور کسی طرح مطمئن نہوا، ایک ذوق تماشا جو ہر شے میں تماشا کا ایک پہلو دیکھے، ایک ہیجان جو ہزاروں

چیزوں کے انوار تجلی سے پیدا ہوا اور دل کو سیما ب کا پر کا لہ بنا ڈالے
 کیا درد، نہیں کہا جاسکتا؟ ہر احساس، ہر جذبہ، ہر کیفیت شدت
 کی اگر ایک منزل کو پہنچ جائے تو درد دل اور غم میں تبدیل ہو جاتا ہے۔
 لامعلوم اور نادریافت شدہ اسباب و علل کے زیر اثر بعض
 انسانوں کے اعصاب میں وہ غیر معمولی ذکی آنکھی ہوتی ہے کہ دنیا کی
 ہزاروں چیزیں ان کے دلوں کے رباب پر مضرب کا کام کرنے
 لگتی ہیں۔ اور ان کے دلوں کو سیما ب کا پر کا لہ بنا دیتی ہیں۔ برسات
 کی اودی اودی منڈلاتی ہوئی برکیاں، چودھویں کا بھرپور چاند،
 اور کوئل کی مست مست کو کو درد بنگر دل میں سما جاتی ہے۔ یا بھر لایوں
 سے پٹا ہوا دامن کہسار، یا خون آلود شام کا مضرب دل میں آگ لگا
 دیتا ہے ہی درد دل اور ہی دل کی آگ تخیل پر چھا کر ایک ہیجان
 اک اضطراب، ایک نا آسودنی بے سکونی کا سامان بن جاتی ہے۔
 ہر ہیجان، ہر اضطراب اور ہر بے سکونی کا فطری تقاضہ ہے
 کہ اپنی آسودگی کی اک راہ ڈھوندھے۔ اپنے سکون کی اک راہ
 نکالے۔ اور کسی نہ کسی طرح نکل کر ٹھنڈھا ہو۔ اور قوت متخیلہ کی یہ
 فطرت ہے کہ ہیجان، اضطراب، اور بے سکونی کی ٹھوکر سے خواب
 ناز سے جاگ اٹھے۔ گھٹو کر دینے والی شے پر ایک رنگا غلط
 ڈالے۔ اور اک نگاہ غلط میں اوس میں وہ ان دیکھ لے، وہ قدیں
 محسوس کرے جو بالعموم مستور اور محبوب رستی ہے۔ اور بس ایک غیر

معمولی ہیجان و اضطراب ہی کے عالم میں بے نقاب ہو کر نظر آتی ہے۔
 ہر عمل، ایک ایسی ہی برافندہ نقاب تجلی کا نقش ہے۔ ایک ناظم
 غیور کی اپنے محرم کی بنائی ہوئی تصویر ہے۔ جو پرانی آنکھوں کے سامنے
 اک راز دروں پردہ، فاش کر رہی ہے۔

مگر اس تجلی کا ہر کس دنا کس محرم نہیں۔ اور نہ کوئی شخص ہمہ دم
 ان تجلیات کی محرمی سے بہرہ ور ہو سکتا ہے۔ یہ تجلیاں صرف ایک
 مشتعل، جو شاں، پھللا لائے ہوئے متخیلہ کے مضرب لمحات کے حصے
 میں آتی ہیں۔ اور شبستان تخیل میں دو چار لمحوں کے لئے ہمان ہو جاتی
 ہیں۔ فنون لطیفہ کا فن کار انھیں خوش بختوں میں ہے جو کہیں سے
 اک ایسا غیر معمولی ذکی اور حساس دل و دماغ اور متخیلہ لے آیا ہے یا
 جس میں اس طرح کا ایک دل و دماغ اور متخیلہ زمان و مکان اور
 ماحول و حوادث روزگار نے پیدا کر دیا ہے جو گاہ گاہ چند لمحوں کے
 لئے راز دروں پردہ کا محرم ہو جائے۔ یعنی جس کا متخیلہ گاہ گاہ اک
 ہیجان میں بڑھ جائے اور عالم ہیجان میں مشاہدات عالم کا وہ روپ
 دیکھ لے جو عارضہ نظروں سے نہاں رہتا ہے۔ تجلیات حسن کی محرمی
 کے ساتھ ساتھ اوس کی نہاد فطرت میں ایک اور بات بھی ہوتی ہے
 اور وہ یہ کہ اوس کی بچپنی اور بے سکونی ہما دشما کی بے چینی اور بے سکونی
 کی طرح ایک بے نتیجہ اور بے غرہ شے نہیں ہوتی اور یہی منتشر نہیں
 ہو جاتی بلکہ نکاس کا ایک منظم طریقہ بھی وضع کر لیتی ہے۔ اور کسی کی

طرح ایک قبل صورت بیکر میں بکلی ہی کر رہتی ہے۔ اس بیکر گری اور ہیئت کاری میں فن کار کسی وسیلے کی مدد عاریت لیتا ہے۔ یا یہ کہے کہ کسی شے پر اپنے دل کا بجا رنگالتا ہے کسی شے کو اپنا تختہ مشق بنا ڈالتا ہے۔ اس کے ہیجان میں آجانے کے لئے کوئی ضرورت نہیں کہ صبح و محرمک مادی ہی ہو اور ضرب فوری ہو مضرب و مہج دیرینہ بھی ہو سکتا ہے۔ اور وہ محض ایک تصور اور خیال سے کبھی اضطراب اور ہیجان میں پڑ جا سکتا ہے۔ مگر اس تصور اور خیال کو ایسا ہونا چاہیے کہ اس کے متخیلہ کو مستقل، مضطرب اور ہر انجختہ کر دے۔ اس کے سکون کو برباد کر دے۔ اس کو کوائف و جذبات کا محشرستان بنا دے اور اس کو بیکر گری اور ہیئت کاری پر مجبور کرے۔ اس تصور اور خیال کی اصل و نہاد فکری، عقلی یا منطقی نہیں ہوتی اس کی اصل و نہاد، احساسی، نفسیاتی اور جذباتی ہوتی ہے۔ یہ خیال اس مفہوم اور معنی میں خیال نہیں ہوتا جس میں افلاطون، ارسطو، کانت اور ہگل کے فلسفیانہ نظریات کو "خیال" کہتے ہیں۔ یہاں پر اس کی دلالت ہی اور ہوتی ہے۔ یہاں پر خیال سے مراد اس طرح کی جذباتی اور کیفی شے ہوتی ہے جیسے کسی دوست کی یاد دل میں آجانا یا کوہسار منصوری کے کسی منظر کا آنکھوں میں کھر جانا۔ کسی درست کا "خیال" اور منصوری کے مناظر کا "خیال" دراصل ایک جذباتی اور احساسی شے ہے۔ دل کا ایک محسوسہ

کیفیت ہے۔ اور عالم متخیلہ کی ایک وقتی اور عارضی حالت اور کیفیت ہے۔ ایک تصور ہے۔ ایک ذہنی اور قلبی فضا ہے جو ایک خارجی ذات "منصوری" اور "دوست" اور ان سے لپٹے ہوئے ایک جذباتی عالم سے معمور ہے۔ ایک نفسیاتی سرگزشت ہے جو فنون لطیفہ کی اصطلاح میں "تجربہ" نامزد کی جاتی ہے۔ اس طرح کا "خیال" دل میں آکر ہی تاثرات اور رد عمل ابھارنے لگتا ہے جو خود وہ ذاتیں بھار سکتی ہیں۔ ان کے آتے متخیلہ ایک سیل تصورات و جذبات و کوائف میں پڑ جاتا ہے تصورات و خیالات کا ایک سلسلہ بندہ جاتا ہے۔ اور تصورات و خیالات کا جو سلسلہ قائم ہوتا ہے اس سلسلے کی انفرادی کڑیوں کے مابین ربط جذباتی، کیفی اور احساسی ہوتا ہے۔ یہ خلاف اس جنس کے خیال کے جس کو فلسفہ، منطق اور تمام دیگر علوم و فنون میں "خیال" کا اعتبار حاصل ہے۔ آپ کسی دوست کی یاد کسی واقعہ مقام یا منظر کے "خیال" میں دو منٹ کے لئے متخیلہ کو آوارہ پھوڑ دیں۔ اور اس وقفے کے بعد جو "خیالات" اس دوران میں ادائی خیال سے گزر گئے ان کا جائزہ لیں۔ اور پھر غور کریں کہ خیال کے سلسلے کی کڑیوں کے درمیان ربط کس جنس کا تھا۔ فلسفہ، اقلیدس، ریاضی اور طبیعیات کے سلسلہ خیالات میں کوئی جذباتی کیفی اور حسی ربط نہیں ہوتا۔ غرض محرمک و مہج مادی، غیر مادی، اور نوری اور دیریں، ہر طرح کا ہو سکتا ہے۔ مگر خواہ وہ کسی قسم کا

بھی ہو اوس کی نکاس اور تحلیل کی راہ بہر حال کسی مادی شے پر پھر
نکال کر اور اوس کو نئے شے بنا کر ہے۔ فن کا ایک مادی وسیلے کا نچا
ہے۔ یہ مادی وسیلہ اور واسطہ کسی خاص قسم کا نہیں ہوتا۔ یہ وہی ہوتا
ہے جس کو ایک غیر فن کا بھی رات دن استعمال کرتا رہتا ہے۔ مثلاً لفظ
کے الفاظ جن کو ہر گنوار بلا تکلف مشابہہ روز استعمال کرتا ہے۔ یا پھر
جس کو تمام راج مزدور دیواریں اور چھتیں بنانے میں یعنی خالی جگہوں
کو پھر دینے کے لئے استعمال کرتے ہیں۔ یا رنگ جس سے بچے کھیلتے ہیں
یا رنگ ریز بنا ریاں اور چولیاں رنگتے ہیں۔ یا اعضا کی حرکتیں جن کے
ہر نط تماشے دکھاتا ہے۔ کیونکہ وہ شے جس کو فنون میں "عمل" کا
اعتبار حاصل ہے مثلاً شاعر کا قصیدہ، مصور کی تصویر، نقاش کا برت،
عمار کا مکان اور رقص کا ناچ سوائے لغت کے کچھ الفاظ، دو چار
مربع فٹ سطح، پانچ سات مکعب فٹ گچ، دو چار سو مکعب گز جگہ اور چند
حرکات کے اور کچھ نہیں۔ لغت سے چنے ہوئے کچھ الفاظ ایک خاص
انداز سے بٹھانے پر "قصیدہ" ہو جاتے ہیں۔ دو چار مربع فٹ سطح
ایک خاص انداز سے رنگ اور خطوط پڑ جانے پر "تصویر" ہو جاتی ہے۔
پانچ سات مکعب فٹ دھات یا پھر ایک خاص انداز سے ڈھل جانے
یا ترش جانے کے بعد "برت" ہو جاتا ہے اور دو چار سو مکعب گز خلاء
بسیط جگہ جگہ دیواروں اور چھتوں سے بھر دی جانے کے بعد "مکان"
ہو جاتی ہے۔ یعنی وہی الفاظ، رنگ، پتھر، دھات اور حرکت جو گنوار،

رنگ ریز، راج اور نط استعمال کرتے ہیں دکھا رکھی کرتے ہیں۔ فنکاری
کا کوئی مختص وسیلہ نہیں۔ البتہ ایک شے ایسی ہے جو فنون لطیفہ میں
مستعمل ہے۔ درودہ اوکسی طرح مستعمل نہیں۔ خالص آواز۔ آواز محض
من حیث آواز۔ بے معنی، بے مفہوم اور قواعد کی اصطلاح میں
بہل آواز۔ جب طفل ٹھنکتا ہے اور سارنگی گھومتی ہے تو کوئی با معنی
آواز نہیں نکلتی۔ موسیقی کے علاوہ اور کہیں خالص آواز میں نہیں
استعمال کرتے۔ موسیقی اس اعتبار سے ایک خالص فن ہے کہ اس
کا جو مادی وسیلہ ہے وہ اور کسی طرح استعمال نہیں ہوتا۔ اور فن
اپنے وسیلہ کے استعمال میں اپنے فنی افادہ کے علاوہ کسی غیر متعلق شے
کو ملحوظ رکھنے پر مجبور نہیں ہوتا۔ مثلاً جیسے مہندس کہ اوس کو فنی افادہ
کے علاوہ بالعموم مکان کے "مصروف" کا بھی خیال رکھنا ہوتا ہے۔
یا مصور اور نقاش کہ جس کی تصویر اور برت کو بالعموم کسی "شے" کی
کی تصویر اور برت ہونا چاہیے یعنی کسی متعارف جانی پہچانی چیز سے،
ایک مماثلت اور مطابقت رکھنا چاہیے۔ یا شاعر اور خطیب کہ جن کے
الفاظ کو کسی معنی اور "مفہوم" کا بھی حامل ہونا چاہیے۔ مگر موسیقی کے
علاوہ اور تمام فنون لطیفہ میں گو کوئی مخصوص قسم کا وسیلہ نہیں استعمال
کیا جاتا پھر بھی وسیلہ ایک مخصوص قسم کی قلبی و دماغی اعضاء ایک
خاص ڈھنگ سے استعمال کیا جاتا ہے۔ وسیلوں کو ایک خاص
طرح سے مصروف میں لانا بھی فن لطیف اور نا لطیف کی امتیازی قدروں

میں داخل ہے۔ مثلاً گو تپھر کو ایک معمار بھی استعمال کرتا ہے اور ایک نقاش بھی مگر معمار اور طرح کرتا ہے۔ اور نقاش اور طرح۔ معمار صرف ایک حجم کو بھر دینے کے لئے۔ ایک مکانی خلا کو پر کر دینے کے لئے۔ نقاش کسی خلا کو پیر نہیں کرتا۔ وہ اس کو اپنی بے چینی کی نکاس کے واسطہ کے طور پر استعمال کرتا ہے۔ اس کے ہیجان نے اس کے متخیلہ کو کسی مہیج و محرک کی جو جھلک دکھلائی ہے، جس بجلی کو مشہود کر دیا ہے، جو اس کے سامنے جلوہ افروز ہے وہ تپھر کو اسکا نقش اتارنے کے لئے صرف کرتا ہے۔ وہ تپھر کو ایک مصورہ عالم اک متخیلہ جنس اور ایک احساس زاد کیف کو مجسم کرنے کے لئے استعمال کرتا ہے۔ اسی طرح مصور بھی رنگوں کی جلوہ زاری کا ایک منظر، رنگوں میں دیکھا ہوا ایک خواب، اک ذہنی اور قلبی فضا جو کسی محرک اور اس کے پیدا کئے ہوئے عالم سے معمور ہے اور اس کے متخیلہ پر چھائی ہے اس کی شبیہ اتارنے کے لئے اپنا رنگ استعمال کرتا ہے۔ فنکار اپنے مادی واسطہ کو اس طرح صرف میں لاتا ہے کہ اس ماد کے استعمال سے جو شے معرض وجود میں آئے اس میں تمام وہ کوائف بھرے ہوں جو خود اس کے دل میں بھرے تھے۔ جو اس کے متخیلہ عالم اور داخلی کوائف کا اتنا کامیاب نقش، بدل اور ترجمان ہو کہ دیکھنے والوں میں وہی عالم مع تمام احساسات اور کوائف ابھار دے۔ دوسروں کو وہی خواب دکھا دے جو وہ خود دیکھ رہا تھا۔

فن کار کے عالم وجدان و کیفیت میں عالم مشہود اس کے مادی وسیلے میں تبدیل ہو جاتا ہے اور وسیلے میں ڈھل کر رو پڑ رہتا ہے۔ عالم وجدان و کیفیت میں فن کار اپنے مادی وسیلے میں "سوچتا" ہی ہے۔ سمجھتا ہی ہے۔ رنگ میں خطوط میں۔ آواز میں حرکات میں۔ وغیرہ۔ اس کے متخیلہ کے سامنے ایک جلوہ زار رنگ دکھرا ہو جاتا۔ طرح طرح کے پرچہ خطوط اور شکلیں آنکھوں میں گھومنے لگتی ہیں۔ طرح طرح کی آوازیں کانوں میں بجھنے لگتی ہیں۔ اور آگے ہیں غیب سے یہ مضامین خیال میں، کی مصداق ہو جاتی ہیں۔ اس کیفیت کو تجل میں رنگ، خط، جسامت، آواز اور حرکت وغیرہ کی صورت میں موجود ہی ہوتا ہے فن کار اپنی ہمارت کو کام میں لا کر من و عن عالم خیال سے عالم اجساد میں منتقل کرنے کی کوشش کرتا ہے۔ یعنی وہ کسی غیر متعلق واسطہ مثلاً الفاظ میں سوچ کر اس مفہوم اور خیال کا ہر تصویر، رقص، یا نقشے میں چرہ نہیں اتارتا بلکہ فن کار اپنے اپنے واسطوں میں محسوس ہی کرتے ہیں۔ تجل میں کرتے ہیں۔ اس کے متخیلہ اور ادراک، شعور پر نقش، رقص، بات، یا خود ہیأت، آواز، حرکت، اور تپھر میں مکشوف اور ظاہر ہی ہوتے ہیں۔ اور وہ کثرت کیفیت کو مادی ہیأت میں بدلنے کے لئے ایک ذریعہ اور وسیلہ صرف میں در لاتے ہیں۔ ان باتوں سے ظاہر ہے کہ گو مادی صورتیں وہی ہوں مگر ان کو فنکار اور غیر فن کار بالکل دو طرح استعمال کرتے ہیں۔

اور دود داخلی کیفیت کے زیر اثر کرتے ہیں۔ ایک فن کارانہ عمل میں
اجزائے ترکیبی کا متحدہ، ہم وقت، مشترکہ اور مرکبہ قرعہ ہوتا ہے۔ ایک
شدید احساس کا جس پر ضرب لگی ہو۔ ایک تخیل کا جو احساس پر ضرب
سے متحرک اور برانگیختہ ہو گیا ہو۔ اور ایک جہارت کا جو مادی بدلہ
تیار کرنے میں دونوں کا ساتھ دے سکی ہو۔ یہ تینوں اجزائے اپنی اپنی
جگہ پر اہم ہیں۔ مگر ان کی اضافی اہمیت قطعیت کے ساتھ مرتب نہیں
کی جاسکتی۔ مگر اتنا مسلم ہے کہ تینوں کا بچا ہونا ضروری ہے۔ اور
فنکار اپنی اپنی خصوصیت کے اعتبار سے تمیز ہوتے ہیں۔ کسی کا احساس
ذکی ہوتا ہے کسی کا تخیل رسا ہوتا ہے۔ اور کسی کا ہاتھ چابک۔
تو ایک فنکارانہ عمل، اگر تین غیر معمولی نہیں تو کم از کم تین
خلافت معمولی صلاحیتوں کے اجتماع اور اشتراک عمل کا پیداوار
ہوتا ہے۔ ایک ایسے احساس یعنی رد عمل کی قوت کا جو محرکات
سے شدت سے متاثر ہو سکے۔ اور ایک ایسے تخیل کا جو شدت
احساس کے اشتعال سے بھر سکے اٹھے اور برانگیختگی کے عالم میں
پریشان اور منتشر نہ ہو جائے بلکہ برانگیختہ کر دینے والے سبب کو
نگاہ غلط انداز سے دیکھ سکے اور اپنے اوپر اس کی محبوب تخیلوں
کا دروازہ کھول دے۔ اور ایک ایسی عملی جہارت کا جو کسی مادی
وسیلہ پر اتنی دست گاہ رکھتی ہو کہ ایک تخیل اور مصورہ عالم کا اس
میں ایک نقش، ایک چہرہ اور اک بدل تعمیر کر سکے۔ مگر آپ دیکھ

چکے ہیں کہ محبوب تخیلوں کا یہ دروازہ محض چند لمحوں کے لئے وا ہوتا ہے۔
اور اس کی محبوب تخیلیاں صرف چند گزراں لمحوں کی مہمان ہوتی ہیں۔
اور آپ نے یہ بھی دیکھا کہ ان گریز پالمحوں میں جو شے گزراں ہوتی ہے
اون کے مابین ربط کیفی، جذباتی، احساسی اور خیالی قسم کا ہوتا
ہے۔ بشرطیکہ خیالی سے وہ مفہوم نہو جو منطق اور فلسفہ میں ہوتا ہے
بلکہ وہ ہو جو نفسیات میں ہوتا ہے۔ عمل کی ترکیب کے اس تجربے
سے ظاہر ہے کہ اس کے تین اجزائے ترکیبی میں دو غیر مادی اور
نامحسوس ہیں اور تیسرا مادی اور محسوس ہے۔ دود داخلی ہیں یعنی انکو
فنکار کے دل و دماغ سے تعلق ہے۔ اور تیسرا خارجی ہے یعنی وہ
ایک مادی ذریعہ اور وسیلہ سے وابستہ ہے۔ آرتھ کی اصطلاح
میں داخلی یعنی دل و دماغ والی نفسیاتی قدرہ "مادی" کہلاتی ہے۔ اور
یہ اس رعایت سے کہ یہی تو وہ اصل اور مادہ ہوتا ہے جو وسیلہ میں تبدل
ہوتا ہے۔ اور خارجی یعنی وسیلہ سے وابستہ قدریں "ہیاتی" کہلاتی
ہیں کیونکہ شکل و صورت اسی میں مشہود ہوتی ہے۔ مثلاً یاد خیال
یا کوئی مصورہ عالم عمل کی نفسیاتی یعنی مادی قدریں کہلاتیں گی۔ اور وہ
قطعہ یا ٹنوی یاد رکھنے سے تطبیق و مخروطی شکلیں جو ان کے الفاظ یا
خطوط کے وسیلوں کے ذریعے سے بیان کرنے میں الفاظ،
خطوط وغیرہ کی صورت قبول کر لیں گے صورتی یعنی ہیاتی قدریں
قرار پائیں گی۔ اب اگر مان لیجئے کہ کسی کی یاد دل سے گزر رہی ہے۔

یا منصوری کے آبشار کا خیال دل سے گزر رہا ہے یا چاند فی
رات میں ابھرتے ہوئے چاند کی سحر کاری سے دریا کی موجوں
کا پھلنی ہوئی چاندنی کی جھلکلاہٹ میں بدل جانے کا منظر سامنے
ہے۔ اور کچھ فرض کیجئے کہ جس کے دل میں یاد آ رہی ہے، اور خیال
گزر رہا ہے یا جو منظر دیکھ رہا ہے وہ فنکار ہے۔ تو سوال یہ
ہوتا ہے کہ اس یاد اور خیال اور منظر اور فنکار کا ایک عمل جو کسی
کی یاد، اور منصوری کا آبشار، یا ابھرتا ہوا چاند، کے عنوان
کے تحت تعمیر ہو دو دونوں میں ربط کیا ہے؟ درمیانی کڑیاں کیا ہیں؟
پہلی دو صورتوں یعنی "یاد" اور "خیال" کی صورت میں ظاہر
ہے کہ وہ سرتاسر ایک داخلی جنس کی شے ہے۔ اور فنکار کی تہا
کے آگے اک دلی کیفیت یا مصورہ عالم کے ایک خارجی بدل تعبیر
کردینے کا سوال ہے یعنی اک مادی قدر کے لئے ایک صورت اور
ہیئت تجویز کرنے کا۔ مادی قدر کو ہیئت قدر میں مبدل کر دینے
کا۔ مادے کو ہیئت قابل میں ڈھال لینے کا۔ مگر تیسری صورت
حال یعنی دریا کے چاند فی رات کے منظر میں ایک اور صورت پیدا
ہو گئی ہے یعنی یہاں ایک خارجی شے "منظر" بھی پیش نظر موجود ہے۔
اس منظر اور اس سے متاثر شدہ عمل مثلاً کسی نظم یا تصویر میں کیا
فعلی ہے؟ اس چھوٹے سے معصوم سوال پر ڈھالی ہزار برسوں
سے ایک گھمسان لڑائی چل رہی ہے۔ اور اسطو و افلاطون

ایک دوسرے پر اپنی کمانیں زہ گئے ہیں۔ اس سوال کے جواب میں
جو اختلافات ہیں، اور ان کی جو نوعیتیں اور وجہیں ہیں وہ آپ آگے
چل کر ایک مختصر بیان پر ملاحظہ فرمائیں گے۔ اور آپ دیکھیں گے
کہ اس کا کوئی متفقہ جواب ہنوز تیار نہیں ہو سکا اور استیزہ کا رہا
ہے ازل سے تا امروز "کا ماجرا لڈ رہا ہے۔ ریادی النظری فرق
کے باوجود دراصل اس صورت میں بھی فنکار آئے آگے مسئلہ کی
نوعیت دی ہے۔ اور اس میں کوئی رقی نہیں آیا یعنی ایک دلی کیفیت
یا مصورہ عالم کا ایک بدل تعبیر کیلئے اب بھی اس کے آگے ہی سوال
ہے۔ اور وہ اب بھی یہی کرے منظر عمل میں صرف اسی قدر خیل
ہو گا جس قدر وہ اک دلی کیفیت یا مصورہ عالم کے وجود میں آجائے
کا سامان فراہم کرتا ہے یعنی بالکل ایسی حد تک اور اسی طرح جس
حد تک اور جس طرح پہلی دونوں مثالوں میں کوئی ذات یا آبشار یا وہ
اور "خیال" کے وجود میں آجائے کا سامان فراہم کر رہے تھے منظر
کے پیش نظر اور ذات اور آبشار کے نظر سے دور ہونے کی وجہ سے
کوئی فرق نہیں آتا۔ ہر حال ایک کیفیت ایک حالت اور ایک
عالم ہی جہاں ت کے عمل کا موضوع ہے۔ خواہ وہ پیش نظر ہو یا نظر
سے دور۔ فنکار خود منظر ہی کو موضوع نہیں بنا دے سکتا۔ کیونکہ وہ
قریب نظر دراصل کیا ہے اور کیا ہے سوائے اللہ کے کون جانے؟
وہ منظر سو فنکاروں کو سو طرح کا نظر آئے گا۔ سو طبیعتوں میں

سورنگ کے رد عمل ابھارے گا۔ اور ہر فنکار کی نظر میں اس کی دہی حقیقت ہوگی جو اس کے جو اس پر ظاہر کریں گے۔ اور ہر کی نظر میں وہ ویسا ہی ہوگا جیسا وہ اس کو نظر آئے گا۔ جیسا اس کا ادراک و شعور اس کو ضبط کرے گا۔ وہ صرف اسی شے کو مبدل ہی کر سکتا ہے جو اس کے جو اس و حسیات و تخیل کے ضبط میں ہے یا اسکا ہے۔ کوئی دوسرا جو پہلا ضبط نہ کر سکا ہے اس کو ضبط کرے گا۔ اور اپنی منضبط شے کو مبدل کرے گا۔ علیٰ ہذا القیاس تیسرا اور چوتھا اور پانچواں۔ گنگا اور ہمالہ پر سیکڑوں نظریں ہیں۔ سب آپس میں منفرد اور مختلف۔ اور گنگا و ہمالہ سمجھیں جیسے ہیں۔ وہ بالذات اور فی الحقیقت کیسے ہیں کوئی کیا جانے۔ اس کی تحقیق و تفتیش جمالیات اور فنکار کی کا مسئلہ نہیں۔ وہ مشہودات سے صرف اسی حد تک وابستہ ہے جس طرح وہ جو اس و حسیات و تخیل کو متحرک کر سکتے ہیں۔ اقبال کو اور طرح اور جوش کو اور طرح۔ اور ہزاروں فنکاروں کو ہزاروں اور اور طرح۔ اور کچھ کچھ بھی ذہن میں رکھئے کہ اقبال و جوش کا ضبط ایک گزراں احساس تھا۔ ایک وقتی کیفیت تھا جو ان کے شبستانِ تخیل کا پابہ رکاب بہمان ہو گیا۔ بقول غالب "ہے صاعقہ و شعلہ دو سیماں عالم پانا ہی سمجھ میں مری آتا نہیں گو آئے۔" یعنی صاعقہ و شعلہ دو سیماں ہی کے نظاروں کی طرح اقبال و جوش بھی اس کی صرف بھٹک ہی

دیکھ سکے۔ ایک اجمالی نظارہ کر سکے۔ ان میں ایک اجمالی کیفیت ابھر سکی جو جانے کتنے جزوی منفرد محسوسات پر متل ہوگی۔ نظم بدل صرف ان محدود دے چند کا ہے۔ بن کو وہ منضبط کر سکے۔ یعنی جن کا وہ لفظی بدل مہیا کر سکے۔ تو گویا فنکارانہ عمل احساس کے جمل رد عمل کا کسی وسیلہ میں ایک تخیل بدل ہے کسی خارجی شے کا بیان نہیں۔ احساسی رد عمل کا تخیل بدل ہے کسی خارجی شے کا بیان خواہ کسی قدر صحیح ہو فنی عمل نہیں۔ اس کی ترکیب میں اک احساسی عنصر ضروری ہے۔ اور احساس کا محض معرا اظہار بھی فنی عمل نہیں۔ احساس کو تخیل کی چھانی سے گزرا ہوا اور اس کے رنگ میں رچا ہوا ہونا چاہئے۔ یعنی تخیل ہونا چاہئے۔ اور محرک احساس اور تخیل عالم کا بدل ہونا چاہئے۔ یعنی ایسا ہونا چاہئے جو اس کے بدل کی خدمت انجام دے سکے۔ یعنی جس میں اداسی احساس اور عام کے ابھار دینے کا امکان مضمر ہو۔ اور تخیل بدل کسی شخص کے احساس اور تخیل کا ہونا چاہئے کسی شخص کا احساس من و عن وہی ہو سکتا۔ کچھ نہ کچھ فرق ضرور ہوتا ہے۔ اس فرق کو بدل میں مشہود ہونا چاہئے۔ اگر کسی کے احساس میں کوئی امتیازی قدر ہی نہیں تو فنی عمل کا احساس نہیں ہو سکتا۔ ایک ایسا احساس جو بالکل متلع عام اور عامیانہ ہو درخور عمل نہیں یعنی اس عنایت کا سراوار نہیں کہ اس کے بدل میں مبدل کرنے زحمت گوارا کی جائے۔ اور انفرادیت

ہی وہ قدر ہے جو فن کارانہ عملوں کو تجارتی کارخانوں کی پیداوار سے منفرد اور تمیز کرتی ہے۔ خود اور جنرل موٹرس کے کارخانوں میں بنی ہوئی تمام موٹرس ایک دوسرے سے نامنفرد اور امیز ہوتی ہیں کسی موٹر میں کوئی انفرادی خصوصیت نہیں۔ یہ خلاف اس ہے کہ کسی فن کار کا بنایا ہوا کوئی عمل کسی اور فن کار کے عمل سے ملو بہ نہیں مل سکتا۔ چینی عملوں میں ناقدروں نے یہ قدر یہاں تک محسوس کی ہے کہ اونگے مٹی کے ظروف اور کھلونوں تک میں ہر فن کار کے اپنی ذاتی طرز احساس کا اثر صاف مشہود ہوتا ہے کسی کے گلدان کا دائرہ اور کسی کے مجمر کا گولہ کسی اور جہاں نہیں ہوتا۔ اور ہر عمل میں اس کے معمار کا احساس ہیأت اور وسیلے کی ترتیب میں "روم" انفرادی ہے۔ اور مصری فنکار کی پرہی عام اعتراض ہے کہ وہ تمام کے تمام ایک روایتی قالب میں ڈھلے ہوئے ہوتے ہیں۔ ظاہر ہے کہ چینی فن کاروں کے تمام دائرہ اور گولہ فن کار کے متخیلہ کی پھلنی میں چھٹے ہوئے ہیں۔ اور ان کی جسامتیں خود پھلنوں کی جسامتوں کے اعتبار سے ہیں۔ اور دائروں اور گولہوں کی شکلیں غیر معین اجمالی احساسات ہیں۔ اور مصریوں کے، روایت کی پھلنی میں پھپھنے ہوئے ہیں۔ اور ایک ترشے ہوئے معینہ شکل کی نقلیں ہیں چینی کا دائرہ، اور گولہ وہ تھا جو اس کے احساس اور تخیل میں تھا۔ اور مصری کا وہ جو اس کے علم اور وقوف میں چینی کا وہ تھا جس کا واضح اس کا شعور جمال اور ذوق سلیم تھا۔ اور مصری کا وہ جو

رواجا کاری گردوں میں بطور آئین اور اصول کے مستعمل تھا۔ چینی فن کاروں کی بنائی ہوئی شکلوں کو ذاتی اور منفرد ہونے کی وجہ سے اسی طرح پہچانا جاسکتا ہے جیسے کسی کے حروف کو مصری شکلوں میں اس طرح کی پہچان مشکل ہے۔ رہی خارجی شے اور اس کا بیان تو وہ صرف اسی حد تک قابل انجذاب ہے جس حد تک وہ ہلکے کے بدن بن جانے کے لئے ناگزیر ہے۔ یعنی بدل کے بدل ہو جانے میں معنی اور مددگار ہے۔ احساس کے متخیلہ کیف کے مادی بدل مہیا کرنے کے عمل کو تخلیق "تعمیر" اور ایک مخصوص وسیلے میں "بیان" بھی کہہ سکتے ہیں مثلاً تاج محل ایک تخلیق ہے۔ سنگ و خشت میں اک "بیان" ہے اور گوجا لیا تاک "بیان" کا کسی غیر کے لئے قابل فہم ہونا ضرور نہیں۔ مگر بالعموم یہ قدر لازمی سمجھی گئی ہے۔ اور وہاں ہا پسند فن کاروں اور ناقدروں کا حق اختلاف رائے محفوظ رکھتے ہوئے اس قید کا لازم رکھنا ہی مناسب معلوم ہوتا ہے۔

یہ درست ہے کہ اک فن کارانہ عمل تین اجزائے ترکیبی کا مشترکہ، متحدہ اور مخلوط مجسمہ ہوتا ہے۔ ایک شدید احساس کا۔ اک برائے متخیلہ کا۔ اور ایک غیر معمولی جہارت کا۔ اور دیکھنے والے کے سامنے جو مکمل شے ہوتی ہے وہ ایک متحد، مشترک اور مرکب پیداوار ہوتی ہے۔ مگر خود فن کار اور کسی غیر کے اعتبار سے ان مخالفہ اجزاء ترکیبی کے عمل پیر اور ظہور پیر ہونے کی ترکیب الٹی ہوتی ہے

جو خود فکر کیلئے اولین ہوتا ہے وہ ناظرین یا سامعین کیلئے آخری ہو جاتا ہے۔ اور جو اسکے لئے آخری تھا وہ انکے لئے اولین ہو جاتا ہے۔ خود فکر کی طرف سے یعنی عمل کی تعمیر میں احساس پہلے بھر تخیل اور مہارت یعنی تکنیک آخر میں کار فرما ہوتے ہیں۔ مگر ناظرین اور سامعین کے سامنے تکنیک کی مرتبہ اور موضوع شکل ہی پہلے آتی ہے۔ اور انکے لئے یہ موضوعہ ہیأت ہی پہلی چیز ہوتی ہے۔ فکر کے دیکھنے پہلے کوئی احساس بھرتا ہے پھر تخیل متحرک ہوتا ہے اور کوئی صورت بکھرتا ہے۔ اور اس کے بعد تکنیک احساس و تخیل کے داخلی عالم کی ایک شے کو عالم اجسام کی خارجی ایک شے میں تبدیل کر دیتی ہے۔ غیروں کیلئے یہی تکنیکی پیکر نقطہ آغاز ہوتا ہے۔ غیر اسی پیکر سے متاثر ہوتا ہے، تحریک میں آتا ہے اور بالآخر اس کیفیت اور احساس تک پہنچتا ہے جو اسکی تعمیر و تخلیق کا محرک تھا۔ فکر کی طرف سے پیکر ایک شے جس میں اس کے ایک احساس اور تخیل کو سمو دیا ہے۔ جس میں اس کا احساس اور تخیل سو رہے۔ اور غیر کیلئے پیکر ایک ظہور ہے جس سے گچھ کو اُلفت تراوش ہو رہے ہیں ایک کا مبادا دوسرے کا منتہا ہے۔ تعمیر و تخلیق میں فن کار کی آزادی اور پابندی یعنی اختراع اور رائج اور رسوم و قیود کی حد میں رہنے کا سوال اسی الٹی ہوئی نسبت کی وجہ سے پیدا ہوتا ہے۔ کیونکہ خارجی پیکر کے بہت آزاد یعنی بالکل منفرد اور نامانوس ہو جانے کی صورت میں فنکار کے اوکسی غیر کے درمیان دونوں کو اصل کر دینے والی کوئی کڑی ہی

نہیں معروض وجود میں آتی۔ اگر فن کار کا احساس غایت انفرادیت کے زیر اثر ایک ایسا پیکر اختیار کرے جو تمام غیروں کے لئے بالکل اجنبی اور نامانوس ہو تو وہ ان کے لئے کوئی مبادا نہیں ہو سکتا۔ فنکار اور غیروں کے اعتبار سے نسبتیں الٹی ہونے کے علاوہ ایک اور طرح سے بھی ان اجزاء کے ترکیبی کے مابین ربط ایک مخصوص قسم کا ہوتا ہے۔ فن کارانہ عمل یک سخت یا سہم زدن میں مرتب اور مکمل نہیں ہو جاتا۔ وہ کچھ دیر تک زیر تعمیر رہتا ہے۔ کچھ دیر تک گ پرچہ ہوا رہتا ہے۔ اور کچھ مدت تک نہائی پر ہوتا رہتا ہے۔ اور اس دوران میں یقیناً اجزاء کے ترکیبی، احساس، تخیل اور تکنیک بار بار اور طرح طرح سے ایک دوسرے پر اثر انداز ہوتے رہتے ہیں۔ یعنی احساس، تخیل اور تکنیک کی کار فرمائی مسلسل نہیں ہوتی۔ ٹوٹ ٹوٹ کر اور ٹکڑے ٹکڑے ہو کر ہوتی ہے۔ اور دوران تعمیر میں اس طرح کے کسی پلٹے ہو جاتے ہیں۔ اس کے چند درجہ اور نوع در نوع اسباب و علل ہوتے ہیں۔ داخلی اور خارجی دونوں۔ نفسیاتی اور خارجی دونوں۔ گاہ دوران تعمیر میں ابتدائی احساس اور جذبے کی نوعیت میں ایک ہلکا سا تغیر آ جاتا ہے۔ گاہ تخیل کسی ملے جلتے خیال کی طرف دوڑنے لگتا ہے۔ گاہ وہ اظہار کا کوئی اور طریقہ اور ہیأت وضع کرنے لگتا ہے، گاہ وسیلے کی خصوصیت سدا راہ ہو کر کوئی اور ڈھنگ اختیار کرنے پر مجبور کرتی ہے۔ اور گاہ ایک غیر مترقبہ

طور پر کوئی سہولت بہم پہنچا کر مساعی کا ایک نیا رخ قائم کر دیتی ہے۔
غرض دوران تعمیر میں داخلی اور خارجی اور نفسیاتی اور تکنیکی عناصر
مسلسل ایک دوسرے کے طرز عمل میں دخیل ہوتے ہیں اور عمل کے
مکمل ہونے تک یہ سلسلہ برابر جاری ہوتا ہے۔

باب دوم

عمل کی ترکیب و تجزیہ

جو اس احسیات اور احساس۔ ان کے طرز عمل اور طریق کار۔ عقل و فکر۔
اس کے طرز عمل اور طریق کار۔ عالم و مافیہا کا۔ بالکل مختلف طرح احاطہ
ضبط میں آنا۔ متخیلہ کا طرز عمل اور طریق کار۔ تکنیک اور اس کے مختلف
فریضے عمل سے چند طرح کی سرگرمیاں وابستہ ہو سکتی ہیں۔ گفتن یعنی تخلیق
و تعمیر۔ فہمیدن یعنی نقد و نظر۔ تنقید یعنی لطف اندوزی۔ اضافہ۔ اصول
تقسیم۔ کانرہ، ہجکل وغیرہ کی تقسیم۔ آپس کی برتری۔ ایوہ کا ایک قصہ جاد
اور رواں طرز بیان۔

حس اور احساس، جو تمام فنی مساعی کا نقطہ آغاز ہے اسکی نوعیت
ایک عجیب طرح کی ہے۔ اس کا طریق عمل اور طرز کار منہور فطرت کا راز
ہے۔ اور بقول حافظ "چوں ندید نہ حقیقت رہ افسانہ ز دند۔" کا
معاملہ ہے۔ یعنی یہ اک موضوع فلسفہ کا ہے۔ اور فلسفیوں کی جولا
نئے طبع و فکر کی کلیل کا محبوب ترین میدان ہے۔ "گفتار کے غازیوں"
کے دو گروہ ہیں۔ ایک کے نزدیک یہ ایک اسفل جنس کی شے ہے۔
جس کا کام صرف عقل و فکر کے لئے مواد فراہم کر دینا ہے۔ اور دوسرے
کے نزدیک جو اس وحسیات سے ماورا خود عقل و فکر ہی کا کوئی وجود
نہیں۔ جمالیات و فنون لطیفہ کے مطالعہ میں بذات خاص خود اس
سے تو کوئی غرض نہیں کہ عقل و فکر کا کوئی منفرد اور مستقل وجود ہے
یا نہیں اور وہ جو اس وحسیات کا محض ایک شاخہ ہے یا نہیں
یا دونوں میں کون مقدم ہے یا کون اصل اور کون شاخہ ہے یا دونوں
میں کیا ربط اور لگاؤ ہے۔ مگر دونوں کے طرز عمل اور طریق کار
بالکل جدا گانہ ہیں۔ اور اس فرق کی وجہ سے عالم و مافیہا کے روبرو
دونوں کا دو طرح کا رد عمل ہوتا ہے یعنی دونوں دو طرح اسکا ادراک
کرتے ہیں۔ اور دونوں اپنے اپنے رد عملوں اور رد روکات کا دو طرح سے اعاد
اور اظہار کرتے ہیں۔ ان دونوں طرز ادراک، دونوں طرحوں کے
رد عمل اور دونوں طریقوں کے اعادہ اور اظہار کا سمجھ لینا ضروری ہے
عقل و فکر کی طرز ادراک، طریق رد عمل طرز کار اور انداز ظہور سے منطبق اور

فلسفہ کی پیداوار ہوتی ہے۔ اور جو اس وحسیات کی طرز ادراک طریق پر عمل طرز کار اور انداز ظہور سے تمام فہم لطیفہ کی۔ تقابل، امتیاز، تعلیم، تجربہ، تجرید، انتزاع، استخراج، استنباط، اور استقرار وغیرہ وغیرہ افعال و خواص عقل و فکر کے ہیں۔ اور دیکھنا، سنا، سونگھنا اور لمس کرنا وغیرہ وغیرہ افعال و وظائف حس اور حسیات کے ہیں۔ جو اس وحسیات میں کوئی قدرت اور اہلیت تقابل اور امتیاز کی نہیں، کوئی صلاحیت استخراج، استنباط اور استقرار کی نہیں۔ کوئی طاقت ایک تجربہ سے دوسرے تجربے تک انتقال کی یا دو تجربوں کو مربوط کرنے کی نہیں۔ حسیات اور احساسات ہم اور آپ بالکل جداگانہ ہیں۔ حسیات اور احساسات ہم اور آپ بالکل دو چیزیں ہیں۔ جو اس کو ادراک، صرف آپ کی اور میری ظاہری شکل و شباهت اور اس شباهت کے جزئیات کا ہے۔ جو بالکل منفرد اور جداگانہ ہیں۔ آپ کی رنگت اور ہے میری اور، آپ کا قد و قامت اور ہے میرا اور، آپ کا خد و خال اور ہے میرا اور جو اس کا فعل اسی احساس تک محدود ہے۔ وہ منفرد احساسات سے آگے نہیں جاسکتا اور چونکہ مقابلہ ہی نہیں کر سکتا اس وجہ سے کوئی مشترک قدر نہیں پاسکتا۔ ہم دونوں کو رنگ روپ، قد و قامت اور خد و خال کے سارے اختلافات کے باوجود ایک ہی جنس کی شے قرار دینا ایک بہت پیچیدہ عمل کا نتیجہ ہے جو عقل و فکر کے ساتھ مختص ہے۔ اور عقل و فکر کی اس پیچیدہ عمل کی

قدرت اور صلاحیت کے وراہم اور آپ بالکل دو شے ہیں جو اس کے پاس کوئی صاف تراشیدہ، سہل، عام فہم، سلم اور تسلیم شدہ مختصر ذریعہ اپنے محسوسات کے اظہار کا ہیں۔ جو اس ایک ”بے زبان“ شے ہے اور صرف اشاروں میں اور ایک گول مول طریقہ پر اظہار مدعا کر سکتا ہے۔ زبان یعنی الفاظ و لغت عقل و فکر کی ایجاد ہے۔ اور اس کے افعال و اعمال کے نتائج کے اظہار کا ذریعہ ہے۔ اور پھر آپ اور ہم اور تمام محسوسات عالم ایک حال پر قائم کہاں ہیں؟ آپ اور ہم اور سارا عالم تہہ بہ تہہ جارہے ہیں۔ عالم و مافیہا تو ایک سیل تغیرات ہے۔ اور جو اس صرف ایک تغیر کی موج کے سیلاب سے دوچار ہے۔ غرض ایک تغیر کی موج کے سیلاب میں، اک ہر لحظہ بدلتے عالم میں، تقابل، تمیز اور تفریق کی اہلیت سے معرا، ہمارے جو اس وحسیات اپنے وظائف انجام دے رہے ہیں۔ اسی فعل کو اور اسی فعل کے نتیجے اور ماحصل کو ہم ”احساس“ اور ”محسوسات“ کا اعتبار دیتے ہیں۔ یعنی جس رد عمل کو احساس کا اعتبار حاصل ہے وہ ایک مبہم، نامنیز، نا صاف کیفیت ہے۔ ایک مجمل جنس ہے۔ ایک مرکب اثر ہے۔ اک پو قلموں رد عمل ہے۔ کیونکہ وہ حرکات جو حسی رد عمل ابھارتے ہیں خود مرکب متشعب مختلف الزاویہ اور پو قلموں ہوتے ہیں۔ ایک ہی محرک بہ یک نفس چند طرح کی تحریک کرتا ہے اور چند طرح کے رد عمل ابھارتا ہے۔ گلاب، رنگ و بو، شکل و شباهت اور نرمی و نزاکت سے بہ یک وقت

دامن دل کھینچتا ہے۔ اور نہ صرف باصرہ، شامہ اور لامسہ ہی بیک وقت متاثر ہوتے ہیں بلکہ خود باصرہ بھی رنگ اور صورت سے دو ٹو متاثر ہوتا ہے۔ اس طرح کے مرکب، مخلوط، مھل اور مبہم احساس کے بیان کے لئے الفاظ بھی ویسے ہی مھل لاتے ہیں۔ مثلاً جاں نیا، دل کشا، فرح بخش وغیرہ جن کی دلالت میں اپنے مشتملہ جزیات کے تجزیہ تفریق اور تیز کا کوئی پہلو نہیں احساس یعنی حسیاتی رد عمل جو اس میں ابھرتے ہیں۔ مگر جو اس میں تفریق تیز اور تجزیہ کی صلاحیت نہیں۔ یعنی وہ ممیزہ متفرقہ، اور مجردہ اجزاء کا من حیث ایک ممیزہ، متفرقہ اور مجردہ جزو کے ادراک نہیں کرتے۔ احساسات منفرد در ذل بذات خاص ایک منفرد اثر ہوتا ہے۔ بذات خاص ایک مستقل شے ہوتا ہے۔ جو اس صرف رد عمل ابھرنے کا مقام ہے۔ احساس کا مکان ہے۔ وہاں احساسات ابھرتے ہیں۔ ممیزہ مفرداتی اور منظم نہیں ہوتے۔ لالہ زار اور کہسار کا کوئی منظر، یا کسی حسینہ کا خرام ناز دیکھ کر ایک اجمالی اثر ہوتا ہے جس کا نام "نہیں"۔ بڑے سے بڑے قادر البیان ادیب کے ہاں اس بات کا اعتراف موجود ہے کہ محسوسہ کو انفت کو ہو بہو لفظ ادا نہیں کر سکتے۔ وہ ایک مبہم گریزاں کیفیت ہے جو الفاظ کے دام میں نہیں آتی۔ اور اس کی نفسیاتی وجہ یہی ہے کہ دراصل وہ احساس ہی مھل، انصاف اور مبہم ہوتا ہے۔ اور جو اس میں مبہم اور مھل محسوسات کو ممیز اور مجرور کرنے کی قدرت نہیں۔ یہ کام فکر اور عقل کا ہے عقل و فکر

محسوسات، مشاہدات اور تجربات میں تقابل تیز اور تفریق کرتی ہے۔ فکر اور عقل نے محسوسہ رد عملوں کا ابہام دور کر دیا ہے۔ اون کی گریزاں پائی کو محسوس کر لیا ہے۔ ایک سیال، سیلابی گریزاں شے کو ٹھہر، ساکت اور برقرار کر لیا ہے۔ اشیاء اور کیفیات سے اون کے ہر لحظہ کے بدلتے ہوئے نامستقل اور گریزاں عناصر کو الگ الگ کر دیا ہے۔ اون کے ذاتی اور انفرادی عوارض و خصوصیات کو خارج از شمار کر دیا ہے۔ اون کو تغیر و تبدل سے مجرور کر لیا ہے۔ اور اون کو ایک متعینہ، مقررہ اور مستقل قدر میں فرض کر لیا ہے۔ اون کے "نام" وضع کر لئے ہیں۔ یعنی اون کے مقابل کے "الفاظ" ایجاد کر لئے ہیں جن کی دلائل غیر تغیر پذیر ہیں۔ تمام الفاظ مثلاً "انسان"، "بکری" اور "گھوڑا" وغیرہ کی دلائل معین، مقررہ اور غیر تغیر پذیر ہیں۔ یعنی ہر جگہ، ہر مقام پر اور ہر سیاق میں ان کا مفہوم من وعن ایک ہی ہوگا اور ان دلائلوں میں منفرد انسانوں، بکریوں اور گھوڑوں میں جو رنگ اور نسل اور قد و قامت وغیرہ کے اعتبار سے بڑی اور فیصلی اختلافات ہوتے ہیں یک قلم نظر انداز کر دیئے گئے ہیں۔ الفاظ کی اصل حقیقت محض ذہنی اور فکری ایجادات کی ہے۔ اک فکری اختراع کے علاوہ ان کا کوئی وجود نہیں لغت ایک منطقی اور عقلی کارنامہ ہے عقل و فکر اور منطقی نے ایک سیال، سیلاب سان، گریزاں اور غیر مستقل حقیقت کو مجرور، ساکت اور مستقل قالب میں ڈھال لیا ہے۔ تغیر و تبدل اور

ذاتی خصوصیات و صفات کو جو کر دیا ہے۔ ہزاروں لاکھوں افراد یا تفصیلی اور جزوی اعتباروں سے بالکل جداگانہ، اور ممیزہ اشیاء کوائف کے لئے ایک عام نام وضع کر دیا ہے۔ کئی احکام اور کئی تصورات، وضع کر لئے ہیں۔ جو افراد کی خصوصیات کو ذہن سے بالکل محو کر کے سارے افراد پر یکساں لگائے جاسکتے ہیں اور ہر ایک یکساں حاوی ہیں۔ اور ان احکام اور تصورات اور ناموں یعنی الفاظ کو اصل کا مرادف اور مد مقابل قرار دیا ہے۔ اس فرضی جوہر، سکون اور تعین سے بیان میں سہولت ضرور ہو گئی ہے۔ اہم، اگر نہ بانی اور نامستقلیت پر قبضہ ضرور ہو گیا ہے۔ مگر اس کو اصل سے وہی نسبت ہے جو دریا کی بیتاب موجوں کو اودن کی کاغذی تصویر سے جلتی ہوئی شمع کے لرزاں شعلوں کو کاغذ پر بنی ہوئی شمع کے ساکت شعلوں سے منطقی تصورات اور الفاظ گویا بیتاب موجوں اور لرزاں شعلوں کی کاغذی شبیہیں ہیں۔ منجمد ساکت، برقرار اور مستقل۔ حالانکہ جن اصل کی وہ شبیہیں ہیں وہ نہ منجمد ہے نہ ساکت نہ برقرار نہ مستقل۔ ہر آدمی کی شکل و شباہت ہر دوسرے آدمی کی شکل و شباہت سے جداگانہ ہے۔ مگر نام سب کے لئے وہی ہے۔ لفظ سب کے لئے ایک ہے۔ لفظ "آدمی" سب پر یکساں حاوی ہے۔ ہم اور آپ سارے محسوسہ مخالف کے باوجود عقلاً "آدمی" میں عقل ہم میں اور آپ میں محسوس فرق

ہے اوس کو نہیں دیکھتی۔ وہ نامحسوس مشترک قدروں کو پکڑ لیتی ہے اور نام زد کر دیتی ہے۔ منطقی تصورات اور لغت کے الفاظ کا یہی حال ہے۔ وہ مفہیم، مطالب، دلائل اور تعریفوں کو محو، جامد اور متعین کر دیتے ہیں حیاتی تفصیلات کو نظر انداز کر دیتے ہیں۔ امتیازی خدو خال کو فراموش کر دیتے ہیں۔ اور عقل و فکر کا یہی طریقہ کار ہی ہے۔ یہی تقابل، تجرید، استخراج، اور استنباط وغیرہ۔ یہی متعینہ دلالت، کے الفاظ اور تصورات وضع کرنا۔ وہ حالتوں کے بدلتے، تغیر شعار اور گریزاں عالم کو اپنے ساجوں میں ڈھال لیتی ہے۔ وہ متحرک اور متغیر کو ساکت اور مستقل کر کے دیکھتی ہی نظاروں اور تماشوں کو فکر کے قالب میں ڈھالتی اور "سوچتی" ہے۔ مگر جواسوں کا رد عمل، الفاظ میں نہیں ہوتا۔ یعنی وہ احساس کو منطقی قالبوں میں نہیں ڈھالتے۔ وہ سوچتے نہیں۔ یہ الفاظ دیگر وہ ایک ناموسوم بہیم، متنوع، اجمالی کیفیت ہوتی ہے جو مشکل اور صرف تقریباً ذہنی اور فکری قالبوں میں ڈھالی جاسکتی ہے۔ کیونکہ اوس کی اصل دنیا وہی غیر عقلی ہے۔ اور وہ عقل و فکر میں نہیں اکھڑتا۔ مگر جہاں حیاتی اور فکری رد عملوں کے مابین اس طرح کی نسبت ہے وہاں حیاتیات اور تخیل کے رد عملوں کے مابین ایک بالکل دوسری طرح کی نسبت ہے۔ وہ حیاتی چھپرے سے تمللا اٹھتا ہے۔ تمللا ہٹ میں بے ربط سی باتیں کرنے لگتا ہے۔

بے ربط اس معنی میں کہ جن فکری سانچوں یعنی الفاظ میں دھل کر وہ ظہور پذیر ہوتا ہے۔ وہ "عقلاً" بے معنی مرتے ہیں۔ الفاظ کی متغی اور فکری قہا اس موضوع پر متنگ ہونے لگتی ہے۔ "اے گل بہ تو نہ سندم تو بولے کے داری" اور "مکی نے یہ سنگر تبسم کیا" دلائل غلط اور عقلاً بے مفہوم عبارتیں ہیں مگر تخیل تو عقل کا پابند ہی نہیں وہ تو عقل و فکر میں اظہار تا ہی نہیں وہ تو منطقی طریقے پر سوچتا ہی نہیں وہ تو صرف محسوس کرتا ہے۔ گل میں بولے کے "اور ہلکی میں" تبسم اور اس کا احساس صاف نہیں ہوتا۔ صاف اس معنی میں کہ وہ کسی خارجی شے سے تطابق رکھتا ہو۔ ویسی درحقیقت کوئی ذات موجود ہو۔ اس کی کسی خارجی حوالے سے پرکھ ممکن ہو وہ ہمیشہ اک ناصاف تبسم طریقے پر محسوس کرتا ہے۔ تبسم اس معنی میں کہ اس کا احساس تا میزہ نامفروق نا عقلی جنس کا ہوتا ہے۔ مگر جب ان مبہم اور نا عقلی محسوسات کے "بیان" کی نوبت آتی ہے تو تکنیک کی مجبوری نکلا کر کسی وسیلے کی محتاج کر دیتی ہے۔ اور وسیلے کے استعمال کی ترکیب ایسے اصول و ضوابط اور آئین کے استعمال پر مجبور ہوتی ہے جو دراصل غیر حسی یعنی عقلی ہیں حسیات کے چھڑے تخیل کی اس طرح کی بے ربط باتیں یعنی جو عقلاً غلط ہوں عرف عام میں اس کی "پرداز" کہلاتی ہیں۔ مگر دراصل اس کی پرداز نہیں بلکہ اس کی "فرار" ہے فرار گذشتہ تجربات کی طرف فرار، ایک گذرے ہوئے اور طے کردہ منہاج

پر، ان حواشی، تجارب، ماحول، یا ماحولی فضا کی طرف جن میں یہ بے ربط نہ نکلیں۔ یعنی جن کے ذرا اثر یہ ہیں پس منسلک ہو گئی نکلیں تخیل کی پرداز دراصل کوئی نئی بات نہیں پیدا کرتی۔ بلکہ گذشتہ اور منسلک تجارب کو ایک نئے طریقے پر مربوط کر دیتی ہے۔ تخیل دو یا چند چیزوں میں ایک لگاؤ محسوس کر لینے کا نام ہے۔ اور تاکہ وہ لگاؤ محسوس کر سکے ان چیزوں کا فردا فردا اور الگ الگ تجربہ اور مشاہدہ یعنی حسیات کے دائرے میں موجود ہونا ضرور ہے تخیل میں کوئی تخلیق و تعمیر کی قدرت نہیں۔ مواد ہمیشہ حاسہ کا فراہم کیا ہوا ہوتا ہے۔ جو شے قطعاً حسیات کے دائرے میں نہ ہو یعنی جس سے حاسہ مطلقاً آشنا نہ ہو اس میں وہ کوئی لگاؤ نہیں محسوس کر سکتا۔ تخیل صرف محسوسہ رد عملوں کو یکجا کر دیتا ہے۔ یہی یکجا کر دینا اس کی تخلیق و تعمیر ہے۔ دو تجربات جو حاشہ میں الگ الگ موجود تھے کسی مشترک قدر کی وجہ سے ایک دوسرے کو تازہ کر دیتے ہیں۔ جیسے "عارض گل" دیکھ کر روئے یار کا یاد آ جانا۔ عارض گل کی پوشش اور رنگینی نے ایک اور ایسا ہی لہکتا ہوا اور گل رنگ نظارہ نظروں میں لا کھڑا کر دیا اور دونوں میں مشترک محسوسہ قدر پوشش اور رنگینی ہے۔ یہ مشترک قدر گو یا ایک پل ہے جس کے ذریعے دو منفرد حاسہ واصل ہو جاتے ہیں۔ یہ مشترک قدر ہمیشہ محسوسہ ہوتی ہے۔ یا کم از کم آرٹ میں افضل ہے کہ ہو۔ مگر اس کے تنوع کی انتہا نہیں۔ کیونکہ حسیاتی

رد عملوں کے ابھرنے کے مواقع کی انتہا نہیں تخیل منفرد احساسات کو
گاہے بکجا کر دیتا ہے اور گاہے دو مختلف طرح کی چیزوں میں ایک
مشترک قدر محسوس کر لیتا ہے۔ اور اس طرح دو عقلاً مختلف چیزیں
یا بکجا ہو جاتی ہیں۔ یا کسی مشترک قدر کے محسوس ہونے کی بنا پر ایک
دوسرے میں خلط ملط ہو کر ایک سی ہو جاتی ہیں۔ اپنے اس تخلیقی عمل میں
تخیل قطعی مطلق العنان ہے گئے آدمی کی صورت اور جانوروں کی پرواز
بکجا کر کے "بری" بنا لیتا۔ گئے گینڈے اور چوٹی کا قد و قامت بکجا
کر کے گینڈے کے قد و قامت کی چوٹی مصور کرتا ہے۔ اور گاہے گل
اور گال میں رنگینی، شگفتگی، اور تازگی کی مشترک قدریں محسوس کر کے
گل عارض، تخلیق کرتا ہے۔ غرض تخیلہ حسباتی اضطراب اور بیجان
کے عالم میں ایک قسم کے تخلیقی عمل میں سرگرم ہو جاتا ہے۔ اور پیش
نظر محسوسہ کیفیت مثلاً گال کی رنگینی یا زلفوں کی بچوں کو کسی ایسی شے
سے مربوط کر دیتا ہے جس میں یہ رنگینی، پانچ و تاب کی قدر پیش نظر شے
کے اعتبار سے اور زیادہ شدت اور افراط کے ساتھ موجود ہو چنانچہ
روئے نگار گلستان ہو جاتا ہے۔ اور زلفت یا رنہاستاں۔ مگر اس
تخلیقی عمل کا مواد تمام تر مشاہدات اور تجربات اور ماحول سے ماخوذ
ہوتا ہے چنانچہ اصنام پر ہی جمال کی رنگت ہندوستانی شاعری میں
صندلی اور سنہری ہے۔ اور انگلستان میں دودھ اور پرف جیسی اور
زلفیں ایران میں سنبل و بنفشہ ہیں اور عرب میں رسن مگر سنبل، بنفشہ

اور رسن تو صرف اس محسوسہ اور مشہودہ کیفیت کی طرف اشارے
ہیں جو نظروں میں مشہود اور محسوس تھی اور اس پہنچ و تاب کی مشترک
قدر کے حامل ہیں جو زلفوں کی پہنچ و حجم کی کیفیت کو ان مثالوں کی مدد
سے اور اُجھا کر کرنا چاہتے ہیں۔ یعنی گویا تخیل موجودات عالم میں وہ
قدریں بکھودتا ہے جو دراصل ہاں میں موجود نہیں۔ جن سے فنکار قدرت
کی تخلیقات عاری ہیں جن کے بغیر وہ نامتام اور نامکمل ہی متخیلہ
نامتامی اور نقص اپنے منسلکہ تجربات سے فراہم شدہ مواد کی نیکی
طرح سے ترکیب کر کے پورا کر لیتا ہے۔ اور اک خیالی مصور شے تخلیق
کر کے اپنے ذوق جمال کی تشنگی فرد کر لیتا ہے۔ چو کہ دراصل بھوٹی اور
فرضی ہے کیونکہ موجودات عالم میں اس سے تطابق رکھنے والی کوئی
شے موجود نہیں۔ مگر تخیلہ کا آرٹ میں یہی تو فرضیہ ہی ہے۔ یعنی ایسی
چیزیں تخلیق کر لینا جو ذوق جمال کا تقاضا ہوں مگر بشر مندرہ وجود نہ ہو
جو اس کے تقاضا کو پورا کر دیں۔ اور فطرت کے نقص و نامتامی کا ازالہ کر دیں اور
ایسی ایسی چیزیں تخلیق کر لینا جن سے بہتر نہ صرف فطرت ہی میں موجود نہیں
بلکہ تصور میں بھی نہیں آ سکتیں یعنی جو انسان کے تخیل کی غایت پرواز
کا آئینہ اور ظہور ہیں۔ ان تخلیقات میں فنکار کے پیش نظر ایک محسوسہ کیفیت
ہوتی ہے مادہ رنگینک اس محسوسہ قدر کو کسی طرح بیان کرنا چاہتی
ہے۔ یعنی محسوس کو ایک مادی قالب میں ڈھال دینا اور مبدل
کر دینا چاہتی ہے۔ مگر رنگینک تمام عقل و فکر کی پیداوار ہے۔

وہ متعین، مقرر اور جامد سانچوں کے استعمال پر مجبور ہے یعنی اس کے
سانچے عقلی ہوتے ہیں۔ مثلاً تصور پر اور بت بھی "آدمی" "دکھوڑا" "گل" "کنول"
"بھاڑ" "دریا" یا اس قسم کے اصلاحی "لفظ" یا منطقی
"تصور" یعنی کسی شے کی ہوتی ہے۔ یعنی باوجود تصور پر اور بت کے
ایک خاص ذات مثلاً بنولین اور گنگا کے ہونے کے تصور پر اور بت
کو بہر حال منطقی تصور "آدمی" اور "دریا" سے تطابق رکھنا چاہیے۔
اور بالکل نوے فی صدی سے بھی زیادہ اس تطابق کا تقاضا
پیکر گری اور مہیات گری میں دخیل رہا ہے۔ گو مختلف زمان و مکان
میں منطقی تصور سے آزاد مہیات کاری کی بھی مثالیں ملتی ہیں۔ مگر ان
مستثنیات کے علاوہ عامثال تطابق کی تحیل بہت دخیل رہی ہے
اور فنکارانہ عقلی سانچوں کے توسط سے کام کرتا ہے۔ گو اس کا متخیلہ
ان سانچوں کے انتخاب اور اوں کو اپنے طور پر مربوط کرنے میں اپنے
حدود میں آزاد ہے۔ مگر اک عقلی شے ہونے کی وجہ سے تکنیک میں
احساس کو مع اپنے تمام اجمال، بوقلمونی، اور ابہام کے کما حقہ،
اگر دینے کی قدرت نہیں۔ اور احساس تکنیکی مہیات قبولی کرنے
کے عمل میں تشویش، تشویش، تراشیدہ اور محدود ہو جاتا ہے۔ اوس میں
نہ ابہام کی گنجائش ہے، نہ تراشیدگی کی اور نہ نامتبعین اور مجمل رہ
جانے کی۔ اور پھر ایک عقل پروردہ اور فکر زائیدہ جنس ہونے کے
ساتھ ساتھ تکنیک ایک مادی وسیلے کی بھی محتاج ہے۔ اور ہر مادی

شے میں ایک جبریت اور مجبور مضمر ہے۔ مادی وسائل حرکت اور تغیر و
تبدل کو یعنی کسی شے کو کسی شے میں تبدیل ہوتے ہوئے نہیں دکھائے
مصور یا نقاش کسی لڑکے کا جوان ہونا یا کسی غنچے کا پھول ہونا نہیں
دکھاسکتا۔ بعض وسائل مثلاً موسیقی کی آواز اور ادب و خطابت کے
الفاظ بعض اور وسائل مثلاً نقاشی کے پتھروں اور دھاتوں کے
مقابل میں کچھ سیال اور غیر محجبہ میں اور اوں کے استعمال کی تکنیک
اس طرح کی ہے کہ عمل میں ایک سیلانی اور تغیر پذیر شے کے سیلان
اور تغیر کو بھی کسی حد تک داخل کر سکیں۔ مگر پھر بھی وہ محجبہ اور منجمد ہی ہیں
اور محسوسات و حسیات کے اجمال اور ابہام کا ساتھ نہیں دے سکتے
بڑا سے بڑا شاعر بھی معشوقوں کی ناگفتنی اجمالی دلکشی اور نامیرہ صدمہ رنگ
دلفریبی کے بیان میں بسیار رشوہ ہاست بتاں را کہ نام نیست، سے
زیادہ نہ کہہ سکا معشوقوں کا محسوسہ اور مشہودہ کیفیت اس سے زیادہ
وضاحت سے لفظ کے احاطے میں یعنی عقلی سانچے میں اور تکنیکی پیکر
میں نہ متصل سکا۔ مگر تکنیک کا فرضہ ہی یہی ہے کہ وہ مبہم کو حتی للقدور
واضح، اور گریزاں کو مقید کرے۔ چنانچہ شاعر نے بتوں کے آگے ایک
ناقابل گرفت احساس کو بے نام کہہ کر ایک حد تک اپنے مبہم احساس
کو مقید کر لیا۔ اور بتوں کے ناقابل گرفت، ناقابل بیان، ناموسوم
شیوے آپ کے سامنے ایک لفظی پیکر میں موجود ہیں۔ اور تکنیک کا
یہی کمال ہے کہ وہ داخلی حسیاتی مبہمات کو زیادہ سے زیادہ جہان تک

جی ممکن ہو غیر مبہم، صاف، ممیز اور تراشیدہ بنا کر پیش کر دے کہ مبہم کو
غیر مبہم ساچے میں ڈھال دے۔ ناممیز اور سب کو تراشیدہ اور کٹھی ہوئی
ہیات دیے۔ احساس کو اپنے تمام اجمال، بد قلمونی اور ابہام کے
ساتھ جلوہ گر کر دے۔ اجمال اور تنوع کچھ ہونے اور ایمانی بیکر میں سمویا
ہو، ابہام ایک غیر مبہم بیکر میں جلوہ نما ہو۔ اس غیر مبہم بیکر میں ایک
مبہم، اجمالی اور ایمانی کیفیت جس حد تک مفید ہوگا اسی تناسب سے
تکنیک کی کامیابی کا معیار قرار پائے گا۔ کوزے میں سمندر نہیں سما سکتا۔
کوزے میں سمندر نہیں بند کیا جاسکتا۔ مگر کوزہ جس حد تک "سمندر نما" ہو
اوسی حد تک کوزہ گری کی کوشش کامیاب ہے۔ تکنیک دراصل اسی طرح
کی سمندر بہ کنار کوزہ گری ہے۔ اور فنکار ایک سمندر شکار کوزہ گر ہے۔
مگر تکنیک کا ایک اور محض میکا کی پہلو بھی ہے یعنی عملی ترکیبیں طریقے
اور حکمتیں۔ مگر اس محض عملی حکمتوں اور قواعد والے پہلو کو فنون لطیفہ کے
نظریاتی رخ سے تعلق نہیں۔ اسی کو آپ لسانی علوم میں صرف و نحو یعنی اصطلاح
"گرامر" کہتے ہیں اور اور دوسرے فنون میں فن گرامر کے مرادف کہہ سکتے
ہیں۔ مگر تکنیک صرف گرامر نہیں۔ یہ دراصل فنون لطیفہ کی منطق ہے۔
یعنی جس طرح منطق کا کام عالم فکر کے تصورات کو غیر مبہم بنا کر ان کو
ایک معین مقرر اور تراشیدہ مفہوم اور دلالت دیدینا ہے اسی طرح
تکنیک کا فریضہ عالم احساس و خیال کے کوائف کو ایک معین مقرر اور
تراشیدہ ہیات، بیکر اور صورت دیدینا ہے۔ اور چونکہ یہ صورت گری

ابہام، اجمال، ناتشخص اور بد قلمونی کی ہے اس وجہ سے اس کو اجمال ابہام
ناتشخص اور تعمیم سے معور ہونا چاہیے ورنہ اوسکی صورت گری ہی نہیں ہوگی۔
فردمایہ غیر منطقی گرامری قسم کے صنایع تکنیک کے اسی پہلو سے نا آشنا ہوئے
ہیں۔ وہ اپنے وضع کردہ بیکر کو بہت مخصوص، محدود اور غیر تعمیمی بنا دیتے
ہیں۔ اس وجہ سے ان کا عمل فنون لطیفہ کی منزل سے اتر کر ایک فرد
منزل پر آ جاتا ہے اوس میں کوئی غیر مبہم اور ایمانی حسیاتی اور تخیلہ عنصر یا
لوہوتا ہی نہیں یا تخیل کا صرف وہ پہلو ہوتا ہے جو محض مواد کے ہیر پھیر کے
ذریعہ نمایاں کیا جاسکتا ہے یعنی جو دراصل گرامر سے وابستہ ہے مثلاً
ادب میں الفاظ کے بل پر ایک فرضی مطلب ادا کرنا یا کسی لفظ کا کسی خاص
پہلو سے عبارت میں بیٹھ جانا۔ یا چند الفاظ کے محض لسانی ربط سے ایک
خارجی مضمون پیدا ہو جانا۔ یا کسی صنعت کا آ جانا وغیرہ وغیرہ۔ اس
قسم کے عمل احساس اور حسیات کے نقطہ سے شروع ہی نہیں ہوتے۔
ان کی تجربات اور مشاہدات پر بنا ہی نہیں ہوتی ان کی خشت اول ہی غیر
حسیاتی اور فرضی ہوتی ہے۔ اور ان میں صرف ایک تکنیکی عنصر ہوتا ہے
اور تکنیک کا بھی منطقی رخ نہیں۔ کیونکہ اس کے لئے تو حسیات، احساس
اور جذبات کی نیو پر شروع ہونا ضروری ہے۔ ان کا مبداء گرامری ہوتا ہے۔
ان کا مبداء اور منتہا دونوں تکنیک کا غیر جمالیاتی یا اوچھا سا نیم جمالیاتی
جزو ہوتا ہے۔

تو اک جمالیاتی عمارت کی اساس اور اس کی ساخت کا مواد حسیاتی

ہوتا ہے۔ اوس کی تعمیر کا محرک ایک ہیجان، اوس میں سکونت پذیر
ایک جذبہ، اور اُس کا آرگنٹ یا ڈیزائنر متخیلہ، اور اوس کا انجینئر تکنیک
ہوتا ہے۔ حیاتیات، جذبات اور متخیلہ کے آپس کے ربط سے متعلق جو
کچھ سر دست کہنا چکا تھا جا چکا۔ مختلف سیاقوں میں اسی کے
تفصیلی یا خصوصی پہلو بھر آگے بیان ہوں گے۔ مثلاً جہاں جمالیاتی
قدروں کے عوارض و خصوصیات اور اُن کی نوعیت کے ماخوذی یا
فطری ہونے کی بحث آئے گی یا جہاں فنون لطیفہ کے مختلف اصناف
میں اُن سہ گانہ اجزائے ترکیبی کے مختلف تناسب میں واقع ہونے کی
بحث آئے گی۔ یہاں پر اب یہ غور فرمائیے کہ ان جمالیاتی عمارتوں کی
تعمیر میں عقل و فکر صرف تکنیک کے توسط سے ذخیل ہو سکتی ہے یا ہونا
چاہیے۔ ورنہ نہ حاسہ کو کوئی واسطہ عقل سے ہے نہ جذبات کو نہ
تخیل کو۔ ظاہر ہے کہ اس نوعیت کے ایک عمل کا اثر بھی ایک غیر عقلی
نوع کا ہونا چاہیے۔ چنانچہ ہم دیکھتے ہیں کہ اس سے جو جمالیاتی رد عمل
اُبھرتا ہے یعنی جہ لطف اور حظ حاصل ہوتا ہے وہ بھی ایک غیر عقلی جنس
ہے۔ لطف یہ عقل کے توسط سے حاصل ہوتا ہے اور نہ عقل کو کہتے
ہیں کہ جی خوش ہو گیا۔ طبیعت خوش ہو گئی۔ اور حاجی اور طبیعت
اور انھیں کے ہم معنی الفاظ جو اس موقع پر زبان پر آتے ہیں سب کی
دالالت عقل و فکر کے عنصر سے بالکل مبرا ہوتی ہے۔ لطف محسوس ہونے
کی ایک شے ہے۔ استخراج استنباط اور استقرار کی نہیں۔ اس کے

آغاز اور انتہا کے دونوں سرے تمام تر حاسوں سے وابستہ ہوتے
ہیں۔ مگر ظاہر ہے کہ لطف محض بدنی اور جسمانی رد عمل کا نام نہیں۔ میں نے
لکھ دیا کہ لطف محض بدنی اور جسمانی رد عمل کا نام نہیں۔ حالانکہ ظاہر ہے
کہ لطف بہ جز جسمانی لذت کے اور کچھ نہیں۔ آدمی کے پاس بجز جسم کے
ہے کیا؟ چنانچہ نفسیاتی رد عملوں کے محض ایک منافع الماعضائی یعنی
جسمانی بلکہ حیوانی ہونے کے نظریے کی طرف اشارہ کیا جا چکا ہے۔ مگر
پہلا بیان اس محدود اور مخصوص تعریف کے ساتھ درست ہو سکتا ہے
کہ لطف کا اثر صرف اوس عضو تک محدود نہیں جو اوس کا نقطہ آغاز ہو۔
آوازوں کا لطف صرف کان تک محدود نہیں گو ان کا پہلا رد عمل دہن
اُبھرتا ہے۔ حیاتی رد عمل کسی نقطے سے شروع ہو کر منتشر ہونے لگتا ہے۔
اور تمام پھیل جاتا ہے۔ اگر یہ اس قسم کا ہو کہ جسمانی اور اعضائی تناؤ
اور انقباض پیدا کر دے تو تکلیف ہے۔ اور اگر تناؤ اور انقباض کو
تحلیل کر دے تو لطف ہے۔ لطف دراصل نام تو جسمانی ہی لذت کا ہے
مگر یہ کسی خاص جو اس یا خاص عضو کے ساتھ مختص نہیں حالانکہ اس
کا ایک سر ایک مخصوص جو اس اور عضو سے وابستہ ہوتا ہے۔ مگر ذرا بھی
شدید ہونے کی صورت میں یہ مقامی نہیں رہتا۔ اور اگر اس کا اثر عام
ہو گیا تو لطف یا تکلیف میں مبدل ہو جاتا ہے۔ یعنی اگر جسمانی رد عمل
کسی خاص جزو بدن تک محدود رہے تو وہ "جس" ہے اور پھیل کر عام
ہو جائے تو لطف۔ لطف کے غیر مقامی سبب اور عام اور جس کے

مقامی محدود اور مختص ہونے کی وجہ سے مدت دراز تک یہ غلط فہمی پھیلی رہی کہ لطف گویا حس سے ایک غیر متعلق شے ہے مثلاً نغمے کے لطف کو سماعت سے ایک علیحدہ شے قرار دیا گیا۔ تصویر کے لطف کا بصارت کے علاوہ کوئی اور سبب اور ذریعہ قرار دیا اور جنس جسمانی رد عمل یعنی منافع الاعضائی فریضے اور لطف کر بالکل دو جنس کی شے قرار دیا گیا حالانکہ جنس اور نوعیت کے اعتبار سے دونوں ایک جنس کی چیزیں ہیں۔ منافع الاعضائی رد عمل اور لطف میں صرف خاص اور عام کا فرق کیا جاسکتا ہے۔ اول الذکر مقامی ہوتا ہے اور آخر الذکر بسیط۔ یہ پہلو ذہن نشین کرنے کے بعد لطف اور جسمانی لذت مرادوں ہیں۔ اور دونوں کا منبع حیاتی ہے۔ لطف کے غیر حیاتی اور محض جسمانی نہ ہونے کے نظریے کی بنیاد پڑنے میں یہ بات بھی ذیل رہی کہ ایک ہی شے اکثر و بیشتر چند حواس پر اثر انداز ہوتی ہے مثلاً گلاب کا پھول جس کا اد پر ذکر ہوا کہ اس کا رنگ، مہک، شباهت اور علائقہ باصرہ شامہ اور لامہ کو بیک وقت متاثر کرتا ہے اور یہ کوششیں ہی کہ اس کے مختلف حواسوں پر اثر اندازی کا ایک مشترکہ نام رکھا جائے اور اس کا ایک واحد ذریعہ اور سبب قرار دیا جائے۔ یعنی گلاب کا باصرہ، شامہ اور لامہ پر بیک نفس اثر انداز ہونا ایک واحد اور غیر حیاتی اثر قرار دیا جائے اور اس کا ایک واحد اور غیر محسوس سبب قرار دیا جائے۔ یعنی یہ نہیں کہ رنگ، خوشبو، نرمی اور ذراکت

وغیرہ باصرہ شامہ اور لامہ کو جو بیک وقت متاثر کرتے ہیں وہی گلاب کے لطف کے اسباب ہیں۔ اور انکا جو رد عمل ہوتا ہے وہی مخلوط اور مرکب رد عمل لطف ہے۔ بلکہ گلاب میں ان محسوسہ حرکات کے ماوراء کوئی واحد محرک لطف کا ہے۔ اور حاسوں کے علاوہ کوئی اور وجہ قوی موثر ہوتا ہے۔ اس طرح کی کوششیں کچھ تو نفسیاتی مسائل کے نادر یافتہ ہونے کی وجہ سے اور کچھ ایک خاص قسم کے عقلی فلسفہ کے ساتھ خوش اعتقاد دی اور غلو کی وجہ سے تھی۔ اس طرح کی کوششوں اور مقصدوں کے پس پردہ کام کرنے والا فلسفہ اور اس کے نتائج کا ہم لوگ کھوڑا مطالعہ کریں گے کیونکہ باوجود لائینی ہونے کے یہی طریقہ مروج رہا۔ اس کی ایک تاریخی اہمیت ہے۔ اور مسائل کے بعض پہلو کبھی ذہن نشین ہو جاتے ہیں۔ مگر اب اس طرح کی کوششیں جاری رکھنے کی کوئی وجہ نہیں معلوم ہوتی۔ لطف اور احساس و حواس کا چولی دامن کا ساتھ ہے۔ لطف درائے حواس و احساس کوئی شے نہیں۔ ہاں ایک ہی جنس کی اشیا ہونے کے باوجود مقامی حس اور لطف ایک دم مراد نہیں۔ اور یہ پہلو نظر انداز نہ ہونا چاہیے کہ گلاب کی رنگت کا رد عمل جو خود آنکھوں کے اعصاب اور لو کا بالے کی پھلیوں پر، اور زراکت کا لامہ پر ہوتا ہے وہ بذات خاص لطف نہیں بلکہ ایک منافع الاعضائی رد عمل ہے اعضائی رد عمل کے لطف میں مبدل ہو جانے کے لئے یعنی ایک جمالیاتی قدر میں مبدل ہو جانے کے لئے دو شرطیں مقدم

ہیں۔ ایک اس کا مقامی کی حد سے گذر عام ہو جانا۔ اور دوسری اس کا
اس طرح کا ہونا کہ انقباض، ہيجان، کشاکش اور تناؤ جیسے اثرات تحلیل
ہو کر اعضائی انبساط، انشراح اور سکون کی صورت پیدا ہو جائے۔
جمالیات کے نقطہ نظر سے تو اد کسی تحدید کی ضرورت نہیں معلوم
ہوتی۔ مگر فنون کے سلسلے میں یہ قید بڑھانا ہو گا کہ جو شے اس طرح کا
رد عمل ابھارے اس کی تخلیق میں انسان کا بھی ہاتھ ہو۔ کیونکہ اگر وہ
عمل ابھارنے والا جمیع انسان آفریدہ ہی نہیں تو پھر وہ "عمل" کیسے قرار
پاسکتا ہے؟ مثلاً ایک واحد سر با رنگ جمالیاتی قدر سے تو ملامت ہو
سکتا ہے مگر وہ کوئی "عمل" نہیں۔ (جمالیاتی نقطہ نگاہ سے واحد سر اور
واحد رنگ بیضی تاثر پیدا کر دینے کی صورت میں اک قدر کی حیثیت
اختیار کرے گا مگر اس کے فنی عمل میں مبدل ہو جانے کے لئے اور
چند شرطیں بھی ضروری ہیں۔ مگر جمالیات میں مزید تحدید کی ضرورت
نہیں) مخصوص اور محدود مگر بیضی اور لطیف اثر صرف ایک ہی حالت
کے ذریعے بھی ظہور پذیر ہو سکتا ہے مثلاً صرف ایک سر یا رنگ سے
اور یہ ایک وقت چند اسوں کے ذریعے بھی مثلاً گلاب کے پھول،
شفق کی تصویر اور تاج محل سے۔ اور یہ بھی بخوبی ممکن ہے بلکہ اکثر ایسا
ہو جاتا ہے کہ اعضائی اثر تو ہو مگر شدت کا وہ درجہ نہ حاصل کر سکے جو
ایک بیضی اور عام اثر میں مبدل ہو جانے کے لئے ضروری ہے مثلاً
روشنائی کے صرف ایک سیاہ دھبے کا اثر صرف آنکھ کے اعصاب

تک رہ جائے گا۔ مگر یہ دو باتیں یعنی محرک و مہیج سے بیک وقت جنہاں
کا متاثر ہو جانا اور اعضائی رد عمل ابھرنے کے باوجود اکثر اس اثر کا عام
نہ ہونا ایک مدت تک عقدہ لائیکل بنکر کشاکش کا مضحکہ اڑاتی رہیں
اور لطف کی صحیح تحلیل و تجزیہ کی راہ میں حائل ہوتی رہیں۔ اور گناہ ہے خود
اثر یعنی لطف کی اور گلہ ہے اس کے سبب کی حسیات و احساس کے علاوہ کہیں اور
تلاش رہی اور لطف سے اعضائی رد عمل کے عنصر کو ایک دم خارج کر دینے کی
کی کوشش کی گئی۔ یہ رویہ جیسا کہ ابھی اوپر گذرا، اسباب کا نتیجہ تھا اور
نفسیاتی مسائل سے لاعلمی کا۔ اور دوسرے ہر شے کی صرف عقلی تاویل چھوڑنے
کے مذاق کا۔ لطف کی وراثت حسیات ایک نرم عقلی تاویل نہ ممکن تھی اور نہ ہی
مگر اسطو کی نکتہ رسی نے ڈھائی ہزار سال قبل بھی جمالیاتی لطف اور محض حسیات
میں ایک لطیف تمیز کی تھی۔ ڈھائی ہزار برسوں کے بعد یہ امتیاز بالکل اپنی اصلی
حالت اور صورت میں تو برقرار نہیں۔ مگر ذرا سا صورت بدل کر کانٹ اور تمام
جدید فلاسفہ کے یہاں موجود ہے۔ یعنی صورت بدلنے کے بعد مہنوز "فلسفہ"
ہی ہے۔ ہم لطف کو "جمالیاتی" اور "حسیاتی" میں نہیں تقسیم کر سکتے۔
کیونکہ جمالیاتی لطف بھی حسیات ہی ہے۔ یا کم از کم اس میں حسیات حریف
غالب ہیں۔ مگر کبھی جمالیاتی لطف اندوزی یعنی مکمل فراغ اور خود فراموشی
بعض مقامات کے بغیر محال ہے۔ اور یہ مقامات خوشی کی ایک ہلکی سی
سطحی اہر کے مکمل فراغ اور خود فراموشی میں مبدل ہو جانے کے لئے تقریباً
تو یا ضرورت کی حد تک ہیں۔ کیونکہ لطف تو نام ہی اک مکمل نفسی فراغ کے

عالم کا ہے اور ایک نفسی فراغ کے عالم میں پہنچ جانا ہی لطف ہے۔
 اور چونکہ عالم فراغ ہر قسم کے پہنچ سے محفل ہے اس لئے اس میں داخل ہونے کی یہ شرط ہے کہ باریابی جاننے والا محلا بطبع آئے۔ یعنی جلدی
 مطالعہ کے لئے لازم ہے کہ طالب لطف کا مطالعہ بے لوث ہو اور
 مقاصد سے آلودہ نہ ہو۔ بعض لطف اندوزی کے جذبے کے تحت
 ہو مثلاً دفع حاجت کے لئے مساعی، حصول ثواب کیلئے ریاضتیں
 تحصیل علم کی کاوشیں، پورسٹ کی چوٹی فتح کر کے نام مار لینے کی
 کوششیں یا عالمی اولمپک میں نیرہا فٹنگی کا مقابلہ جیت لینے کی مشقتیں
 جمالیاتی سرگرمیاں نہیں اور جمالیاتی لطف فراہم کرنے کے اسباب
 نہیں۔ کیونکہ ان کی زحماتیں، صعوبتیں اور مشقتیں لطف کے ممکن عنصر کو
 تقریباً دھوؤں آتی ہیں۔ یا ناقابل جس منزل تک پہنچا دیتی ہیں۔ ایک چھوٹ
 سے سرحدی میڈ کا مشترک پڑ جانا ممکن ہے۔ مگر سرحد سے ذرا بھی
 ہٹ کر فرق محسوس ہونا شروع ہو جاتا ہے۔ اسی فرق کو اسطو
 اپنے مخصوص اخلاقی آمیز فلسفیانہ انداز میں کہتا ہے کہ جمالیاتی
 لطف اور محض جسمانی لذت میں یہ فرق ہے کہ ایک فرد کا لطف دوسرے
 کو محروم کر دیتے ہیں ہوتا ہو اور اسی وجہ سے رشک بعض حصہ اور
 عداوت جیسے پیدا اثرات سے منزہ ہوتا ہے۔ اخلاقی نقطہ نگاہ سے
 جمالیاتی لطف کی یہ خصوصیت مسلم ہے کہ یہ لطف کی تعریف بالفسف نہیں
 مگر چونکہ آدمی کی تعریف کے منافی نہیں اسوجہ سے بالکل قابل قبول

ہے۔ یہ دراصل لطف نہیں بلکہ اکثر قسم کی لطیف اشیا کی خصوصیت
 ہے۔ جن میں بیک وقت تعدد نفوس کے حق میں لطف بخش ہونے کی
 اہلیت ہے۔ بعض چیزیں ایک ہی ذات کو لطف پہنچا کر اپنی لطف
 پروری کی قدرت کھودتی ہیں۔ یہ نہیں کہ ان میں لطف ذاتی کی قدرت
 نہیں بلکہ بہت محدود اور کمزور قوت ہے اور فوراً تمام ہو جاتی ہے۔
 سوال دراصل رد عمل کی نوعیت کا نہیں بلکہ صرف اس کی شدت
 اور قوت کا ہوتا ہے مثلاً نازنگی کی ایک فاش کہ بیک وقت چند
 آدمی کے حق میں لطف بخش نہیں ہو سکتی۔ مگر اس کے مینی نہیں کہ اس
 میں ایک مقامی اعضائی رد عمل ابھارنے کے علاوہ کوئی اہلیت ہی نہیں
 اور کھانے والے کو جو مزہ ملتا ہے وہ محض اعضائی ہے اور کسی حالت میں
 بھی لطف میں تبدیل ہی نہیں ہو سکتا۔ اور لطف ایک ایسی شے ہے
 جو نازنگی چشی کے ذریعے ہم ہی نہیں پہنچ سکتا۔ ہاں یہ درست ہے کہ
 نازنگی کا مزہ عموماً اعضائی رد عمل ہی کی منزل پر رہ جاتا ہے گا اور لطف میں
 تبدیل نہ ہوگا۔ اور اسی نازنگی سے لطف و آدمی کو یہ یک نفس نہیں ہو سکتا
 ایک کا لطف دوسرے کو محروم کر کے ہوگا۔ یہ خلاف اس کے غالب
 کے شعر سے لطف اٹھانے میں سارا عالم شریک ہو سکتا ہے۔ وہ رزق
 کے دانوں کی طرح نہیں جسپر کھانے والے کام نام لکھا ہوتا ہے اور
 دو آدمی بیک وقت نہیں کھا سکتے راوس کو لاکھوں آدمی بیک وقت
 پڑھ سکتے ہیں اور اس سکتے ہیں غرض بعض محض فرضی اور بعید از قیاس

صورتیں ذہن میں رکھ کر تو غیر محرمی کی صفت لطف کی تعریف سے بدل کر
 لطیف شے کی خصوصیت میں تبدیل ہو جاتی ہے ورنہ بالعموم اسطو کا کتنا
 درست ہے اور جمالیاتی لطف عامۃً دوسروں کو محروم کر کے نہیں حاصل
 ہوتا کیونکہ یا تو یہ کسی کثیر الوقوع فطری اشیا سے ہم پہونچ سکتا ہے جو
 فیضان انزل سے بے ذریعہ فراہم کر دیتے ہیں یا غالب کے شعری طرح سیک
 نفس ہے شمار آدمیوں کو میسر آ سکتا ہے۔ اور ہر کا حصہ دوسب کے حصے
 سے غیر موثر ہوتا ہے۔ اسوجہ سے اس سے لطف اندوزی میں باہم رشک حسد بغض
 اور عداوت کے مواقع ہی نہیں پیدا ہوتے۔ اسی کو یوں بھی کہہ سکتے ہیں کہ لطف اندوزی
 کیلئے لطف اندوز میں رشک حسد بغض اور عداوت جیسی آلائشوں کا مروجہ
 نہ ہونا خود لطف اندوزی ہی کے لوازمات ہے کیونکہ اگر نفس میں ان اقسام
 کا پرچوش اور قوی مانع موجود ہو تو پھر تناؤ کشاکش دل میں جان سے رہائی کہاں
 ممکن ہے۔ اور یہ نقطہ نگاہ جمالیاتی لطف کی تعریف میں ایک وقار
 اور عظمت کی شان پیدا کر دیتا ہے۔ اسی طرح بعضوں نے لطف کو کھنکھندگی
 یا خوش آئندگی یا اس کے مرادف کوائف سے بھی ممبر کرنا چاہا ہے مگر یونانی
 اخلاقی اور معنوی فلسفیوں اور ان کے مابعد کے سارے معقولوں کی یہ ساری
 کاوشیں دراصل نفسیاتی، حیاتی، ادخلی اور ذاتی عناصر کے نظر انداز کرنے
 اور ذہنی، عقلی، خارجی اور معروضی کلیات و تصورات کے پیچھے دوڑنے کا نتیجہ
 تھیں۔ اوس دور میں جمالیات کے مسائل بھی بڑے اخلاقیات اور فلسفے کے
 موضوعات کی حیثیت سے بھالائے کیے جاتے تھے۔ اور معنوی فلسفیوں کا

جو صلہ تھا کہ معقولات میں بھی اقلیدس اور ریاضی کی طرح مطلق تقدیریں
 متعین کر دیں۔ وہ نفسیاتی ردعمل کو بھی عقلی قرار دیتا چاہتے تھے۔ اور اس
 کا ایک عقلی جنس کا شکر بھی مقرر کرنا چاہتے تھے جو مطلق الاطلاق ہو۔
 زمانی اور مکانی اسباب و علل سے نامور نہ ہو۔ ناغیر پذیر ہو۔ بغرض لطف
 ایک طرح کا نفسی ردعمل ہے۔ اس میں عقل، فکر، خیال نہیں۔ عقل و فکر
 کے ملاو اسطہ براہ راست حاسور، گئے ذریعہ حاصل ہوتا ہے۔ اس کا احساس
 تناؤ، کشاکش اور انقباض کی تحلیل کی صورت میں رونما ہوتا ہے۔
 یعنی جس طرح فنکار کا ہجران اور اضطراب و تے تعمیر میں تبدیل ہو جاتا
 ہے اور ایک تعمیری کام کے حریجہ نکاس کا سامان پیدا کرتا ہے اور
 بالآخر صرف تعمیر ہو جاتا ہے اسی طرح ایک فنی عمل اوس میں جو مستور
 ہے اسی جیسا ایک ردعمل اوروں میں ابھار کر ان کے لئے بھی اس
 طرح کے انقباضی اور اضطرابی کوائف کو تحلیل کر دیتا ہے اور ان
 کے لئے ایک ساز لطف و انبساط بن جاتا ہے۔ جب آپ کوئی اچھا
 غزل پڑھتے ہیں تو متغیہ مشتعل ہو کر ایک سیل خیالات میں بہ جاتا ہے۔
 اور لمحے لمحے بھر کے لئے دل میں گوناگوں خیالات آ کر نامعلوم طریقے
 پر نفسی کشمکشوں کو تحلیل کر دیتے ہیں۔ بعضوں نے لطف کو تخیل کے
 اس طرح متحرک ہو کر ایک سیل خیالات میں پڑ جانے کا محمول کیا ہے
 اور لطف کے اسی پہلو پر زور دیا ہے بعض فنون مثلاً ادب کے تمام
 اصناف رزمیر، المیر، یا افسانہ وغیرہ میں خود آنکھ کو جو حروف کے

پڑھنے کا کام انجام دیتی ہے کوئی حفظ نہیں حاصل ہوتا۔ اس طرح کے فنون میں احساس لطف کا نقطہ آغاز کوئی حواس نہیں بلکہ تخیل ہوتا ہے۔ کیونکہ الفاظ جو اس ظاہری پرہیزگار نہیں ہوتے۔ وہ تخیل ہی کو پھیرتے ہیں۔ اور بظاہر معلوم ہوتا ہے کہ اس طرح کے فنون میں حسیات درمیان میں خیال نہیں۔ مگر تخیل تو خود حسیات کا بدلا ہوا روپ اور بدلا ہوا نام ہے اور الفاظ سے تخیل کے متحرک ہو جانے کی خود صلاحیت ہی حسیات کے فراہم کردہ تجارب کی پروردہ ہے۔ تخیل میں جو مواد محفوظ ہوتا ہے وہ تمام تر حسیات کا ہم پونچا یا ہوا ہوتا ہے۔ اور تخیل کا پھیر جانا یا متحرک ہو جانا محض اسی حسیاتی مواد کی ایک خاص طرف رجعت سے عبارت ہے۔ تخیل ایک معنی میں گویا گدشتہ اور منسلک تجارب کا مخزن ہے الفاظ دراصل تخیل کے حق میں ایک تازیانہ ہیں۔ اور ہر لفظ اس کے حق میں ایک پھیر یا اشارے کا کام کرتا ہے۔ اور ہر بحث صورت حال میں صرف یہ ہوتا ہے کہ متحرک اور حواس و حسیات و احساس کے درمیان میں ایک واسطہ حاجب آجاتا ہے۔ بعض مخصوص اور محدود اغراض و مقاصد کے لئے حواس و حسیات اور تخیل میں امتیاز کرنے کی ضرورت کا پیش آجانا ممکن ہے۔ ظاہر ہے آئن ریسٹائن کے نظریہ اضافیت کے رد میں اترا یا دھن رخ بیٹھا ہوا ہونے کی صورت میں دائیں اور بائیں ہاتھوں کی گھڑیوں میں دو مختلف وقت ہوتا ہے۔ اور آدمی کی عمر ہر منٹ بلکہ ایک ہی منٹ میں ساڑھ بار بدل جاتی ہے اور اس لحاظ سے پورب کے دالان

اور کچھیم کے کمرے کی گھڑیوں میں دو وقت رکھنا چاہیے اور ہر لمحہ عمر کی ایک مختلف طول بتانا چاہیے۔ مگر کوئی مثلاً ایسا اگر کرنے لگے تو بجا طور پر دیوانہ سمجھا جائے گا۔ یہ نراکتیں۔ انٹو لوگی (علم الوجود) اور ایسی مود جی (فن العلم) کی موشگافہ مباحث تک محدود رکھنا چاہیے۔ اور مثلاً علم النفس سے سبق لے کر جب تک فرق ایک محسوس مقدار نہ اختیار کرے اس کو تذرا انداز کر دینا چاہیے۔ علم النفس والوں نے تمام حسیات کی امتیازی صلاحیتوں کی بالائی اور زیریں حدیں دریافت کر رکھی ہیں مثلاً کان یا آنکھ میں بہت خفیف تفرقوں کے امتیاز کی قدرت نہیں۔ اور جب تک فرق ایک معینہ اور مقررہ مقدار یا درجہ نہ حاصل کرے لا محسوس ہوتا ہے۔ ایک لاکھ اور ایک لاکھ پانچ اسیات سے جو دو آوازیں پیدا ہوتی ہیں اور انکی بلند یا ایک لاکھ اور ایک لاکھ پانچ گرامی دو چیزوں کی لائبان میں فرق تو ہوتا ہے۔ مگر یہ فرق صرف عقلی ہوتا ہے محسوس نہیں۔ اور ہر فرق جس کی کم از کم اساس و بنیاد محسوسات پر نہ ہو وہ جمالیات اور فنون لطیفہ میں قابل فرو گذاشت ہے۔ اسی طرح لطف کے بارے میں بھی حسیات اور تخیل کی تمیز نظر انداز کر دینا چاہیے۔ کیونکہ یہ دونوں دراصل یا تو ایک ہی ہیں یا اس قدر مزید نہیں کہ بہ تمیز قائم رکھی جائے۔ یا پھر کہیں کہیں کہ دونوں اس حد تک ایک دوسرے سے مخالف اور تضاد نہیں رکھتے کہ دونوں کی لطف کی تاویل میں ساتھ ساتھ گنجائش نہ ہو۔ غرض لطف ایک انشراح اور کشائی رد عمل ہے جو تمام تر حسیات اور تخیل کے توسط سے طہور پذیر ہوتا

ہے۔ ایک جمالیاتی غل میں بھی انشراحى مختصر مقید ہوتا ہے۔ فن کار کو غل کی تعمیر اور تکمیل کے بعد جو بہجان، اضطراب، کشاکش اور تناؤ سے مستحکم ہو جاتی ہے وہ اس میں محفوظ ہوتی ہے۔ اور غل کے ذریعہ سے غیر تک منقلب ہو جاتی ہے۔ اور ایک عالم کو میسر آ سکتی ہے کسی غل سے لطف اندوز ہونا اور اس کے لطف زائی کے سبب کہ سمجھنا بالکل دو باتیں ہیں۔ کسی چیز سے لطف اندوز ہونے کے لئے عقل کی ضرورت نہیں۔ ایک طفل شیر خوار، ایک اہل روستازادہ اور شاہی مجاہدین مجاہدین بھی لطف اندوز ہونے کی اہلیت سے محروم نہیں۔ کیونکہ عقل کو لطف کے مطلق کوئی واسطہ نہیں عقل محفوظ نہیں ہوتی محفوظ یا حاسہ ہوتا ہے یا متخیلہ۔ مگر کسی غل کے روبرو اس سے نصف فراہم ہونے کے ساتھ ساتھ اس کے "سمجھنے" کا عمل بھی شروع ہو جاتا ہے۔ ہم صرف عمل سے محفوظ ہی نہیں ہوتے بلکہ کم و بیش حسب استطاعت اسکو "سمجھتے" بھی ہیں۔ ظاہر ہے کہ سمجھنا حاسہ یا متخیلہ کا فعل نہیں۔ یہ تمام تر عقل کا فعل ہے۔ جرمن اشعار سے عامۃ ہندوستانی اور اردو اشعار سے عامۃ جرمن حفظ نہیں ہوتے۔ کیونکہ عامۃ ہندوستانی جرمن "در جرمن آردو نہیں سمجھتے"۔ مگر غور کیجئے کہ یہ سمجھنا اور نہ سمجھنا عقل سے کوئی واسطہ نہیں رکھتا۔ یہ نہ سمجھ سکتا عقل کے تصور کی وجہ سے نہیں۔ بلکہ متخیلہ کے نامتازہ شدہ رہ جانے کی وجہ سے ہے۔ جرمن الفاظ ہندوستانی کے متخیلہ کو متاثر نہیں کرتے۔

اوس کو نہیں پھیرتے۔ اوس کے حق میں اشارے کا کام نہیں کرتے۔ وہ ان کی پھیر سے ایک سیل تصویر میں نہیں پڑ جاتا۔ اون میں ہندوستانی کے لئے ایک سلسلہ خیالات ابھار دینے کی قدرت اور اہلیت نہیں۔ جرمن زبان سیکھ جانے سے جرمن الفاظ کی عدم اہلیت چلی جاتی ہے اور اوس میں متحرک گرد پنے کی صلاحیت آ جاتی ہے اور پھر ہندوستانی میں بھی گونجے، شکر، اور رنگ کی شاعری سے محفوظ ہونے کی اور ان سے لطف اندوز ہونے کی لیاقت پیدا ہو جاتی ہے۔ اسی طرح تاج محل کو دیکھ کر ایک عامی اوس قدر محفوظ نہیں ہوتا جس قدر ایک ہندو اس کی وجہ سے نہیں کہ اوس کی عقل اوس سے کم فہم ہے۔ بلکہ تاج محل کے گنبد، مینار، محراب، تعمیر کے خطوط اور نقش و نگار وغیرہ اوس کے متخیلہ کو تحریک میں نہیں لاتے۔ اوس کے حق میں اشارے کا کام نہیں کرتے۔ اوس کے متخیلہ میں خیالات کا کوئی سلسلہ نہیں ابھارتے۔ وہ ایک عام ہندوستانی کے جرمن الفاظ اور عبارت نہیں سمجھنے کی طرح ہندوستانی کی تحریر اور الفاظ و عبارت نہیں سمجھتا۔ مگر یہ سمجھنا اور نہ سمجھنا جیسا کہ آپ دیکھ چکے عقل و فکر سے بالکل نامتعلق ہے اور تمام تر متخیلہ کے متحرک ہو جانے اور غیر متحرک رہ جانے سے عبارت ہے۔ مگر بد قسمتی سے "سمجھنے" ہی کا لفظ اوس رد عمل کے لئے بھی مستعمل ہے جس کو عقل و فکر سے تعلق ہے جو عقل و فکر کا ایک فعل ہے مثلاً اقلیدس کا پانچواں یا ساتواں اثباتی مسئلہ سمجھنا، یا اضافیت کا نظریہ یا منڈل کا اصول

تنازل سمجھنا " یہ سمجھنا بالکل ایک عقلی و فکری کاوش اور رد عمل ہے۔
 تخیل کا متحرک ہونا یا ہونا کوئی شعوری ارادی اور اختیاری فعل نہیں کسی
 کی قدرت اور اختیار میں نہیں کہ کوئی لفظ سنے یا کوئی شے دیکھے اور
 اس کے متعلق کوئی خیال تخیل میں نہ آنے دے۔ "گلاب" کا لفظ سنکر
 یا پھول دیکھکر کوئی نہ کوئی تصور تخیل میں گذرتا ہی ہے۔ مگر گلاب کا لفظ سنکر
 یا پھول دیکھکر کوئی اس پر غور و فکر پر مجبور نہیں ہو جاتا۔ گلاب کے متعلق
 غور و فکر کرنا ایک بالکل ارادی اور شعوری فعل ہے۔ شعر "سمجھنے" کے
 اصلی معنی دراصل اس پر اسی قسم کا ایک ارادی اور فکری عمل کرنا ہے۔
 اس کو عقل و فکر کی تحلیل اور تجزیہ کی قدرت کے سپرد کر دینا ہے۔ ظاہر ہے کہ
 یہ فعل شعور اور سمجھنے والے کے ماہی محض ملاحظہ ہونے کے علاوہ ایک اور قسم
 کا رابطہ پیدا کر دیتا ہے۔ اس معنی میں شعر سمجھنے کی بالارادہ کوشش کرنا والا
 محض ایک لطف اندوز کی حیثیت نہیں رکھتا۔ مگر ہندس کے لئے عبارت
 سے، ہندس کے لئے تصویر سے، نقاش کیلئے مجسموں سے اور جو سبقتار کے لئے
 نفیوں سے "لطف اندوز ہونے" اور اس کے "سمجھنے" کا عمل مقدّم
 ساتھ ساتھ چلتا ہے کہ فلسفہ جیسا موفکات فن بھی دونوں میں کامل تیار
 قائم نہ کر سکا۔ اور لطف اندوزی جو ایک سیاسی اور تخیل رد عمل ہے اور
 سمجھنا جو ایک عقلی و فکری فعل ہے دونوں میں خلط بحث کا مرکب
 ہو گیا یعنی لطف اندوزی کو بھی فکر سے منسوب کرنے کی کوشش کی گئی۔
 اس کو ایک غیر حیاتی قدر مانا گیا۔ مگر یہاں پھر وہی کہنا پڑتا ہے۔ اور نہ

جانے کتنی بار دوہرانا تہرانا پڑے گا کہ یہ جرم دراصل فلسفہ کا نہیں بلکہ
 فلسفی کا ہے۔ اس کی ایک جہتی کا ہے۔ اور بہت اکثر اس کے کسی
 خاص نظام اخلاق وغیرہ کے ساتھ غلو اور شغف کا ہے۔ اور اس کے
 ہم گیر کلیات قائم کرنے کے جنون کا ہے۔ کلیات کا دام کافی وسیع کیا
 جاسکتا ہے۔ بیان بہت کافی تقیم کے ساتھ اور بہت بسیط دلالت
 کے ساتھ ممکن ہے۔ مگر کچھ بھی اس کی ایک حد ہے۔ تمام عالم کا بیان
 ایک لفظ میں نہیں سمودا جاسکتا۔ فلسفیوں کا ایک گروہ حسیات کو
 ایک دم نیست کر دینا چاہتا ہے۔ اور غلو میں تمام جمالیاتی رد عملوں کو بھی
 عقلی اور فکری بنادینا چاہتا ہے۔ دوسرا گروہ عقلی و فکر کو نیست کر دینا چاہتا
 ہے اور اپنے غلو میں ہر شے کو حسیاتی قالب میں ڈھال لینا چاہتا ہے۔ محض
 منطقاً تو یہ انتہا پسندی ایک حد تک درست ہے۔ اور نرمے قیاس آؤں
 کے لئے اس کے سوا چارہ نہیں۔ مگر علوم کا جو سرمایہ ہم پہنچ سکتا ہے وہ
 اس جسارت کا متحمل نہیں۔ مگر فلسفیوں کا عرصہ اس علمی زحمت کی خاطر میں
 نہیں لاتا۔ مخصوص حالات اور فنون میں جیسا کہ آگے ظاہر ہوگا لطف
 اندوزی میں ایک ذہنی کڑی بھی ضرور شامل ہو جاتی ہے۔ اور اس کا
 ذہنی عنصر عقل و فکر کی سرحد سے اس قدر دست و گریبان ہے کہ اس
 میں سے یس ایک ہلکا شاخہ فکر کا بھی گاہے آجانا بالکل ممکن
 ہے۔ شعر، تصویر یا عبارت کا "سمجھنا" یعنی اس کی عقلی تحلیل
 و تجزیہ کرنا اس سے لطف لینا تو یقینی نہیں ہے۔ یہ لطف

انداز ہونے سے بالکل ایک نمبر اور مختلف عمل ہے جس کا نام تنقید ہے۔
 یہ لطف کشی نہیں بلکہ تنقید ہے کہ خاقانی کے ایک قصیدے، رفاغی کی
 ایک تصویر اور تاج محل کی کسی جالی نو اونکے اسباب لطف بخشی کی تلاش
 میں اداۃ ایک عقلی اور فکری کاوش کا مرکز بنادین۔ یعنی ادس وقت
 متخیلہ نہیں بلکہ عقل و فکر اون کے ساتھ دست و گریبان ہو۔ فن کار
 نے جو اثر پیدا کیا ہے وہ ہر وقت سو غم نہ رہا ہو بلکہ اوس نے اثر پیدا کر رکھا
 جو ترکیبیں ہیں اور سامان بہم پہنچائے ہیں اون کی تلاش پیش نظر ہو۔
 اس طرح کی غور و فکر اور اس غور و فکر کا طریق کار متخیلہ کے طریق کار اور
 طرز عمل سے بالکل جداگانہ ہے۔ تاج محل تخلیل کی آنکھوں میں کبھی شاہجہاں
 کے دل کا ایلنا ہو آنسو، کبھی ممتاز محل کی سہمی ہوئی عقیقہ نہ نسائیت،
 اور کبھی ایک شہنشاہ کا سرہ فلک غور، معلوم ہو سکتا ہے۔ مگر عقل کی
 آنکھیں آنسو دیکھ پائیں گی نہ عفت، نہ نسائیت، نہ شور، نہ غور و نجوت۔
 وہ اس طرح کی بے پر کی نہیں سوچ سکتی۔ ادس کی نظروں کے سامنے
 خاکے نقشے، اعداد و شمار، اور ہر جہ کے سنبھالنے اور بانٹ دینے کی
 ترکیبیں اور اتنے گھیر کے گنبد اور اتنے اتنے جہان کی محرابوں کی تعمیر کی
 حکمتیں اور دقیقہ وغیرہ وغیرہ ہوں گی۔ ادس کے سامنے تاج محل کے
 انجینروں کی صناعتی ہوگی وہ تعمیر کے نکات مٹھ گڑھ بیٹھے بیٹھے صحت خانوں
 نقشوں اور اعداد و شمار کی مدد سے بلا تکلف اور کماحقہ سمجھ سکتی ہے۔
 تاج محل عقلاً سمجھنے کے لئے تخلیل کی سینگ کی ضرورت نہیں غری علم آنکھوں

سے دیکھنا کافی ہے۔ جیسے کسی شعر کے الفاظ اور عبارت کے لغوی اور صرفی
 و نحوی مطلب اور صنائع و بدائع کے کمالات سمجھنے کے لئے خود شعر کا تخلیل
 کی آنکھوں سے دیکھنا ضروری نہیں۔ نری علم کی آنکھوں سے دیکھنا کافی
 ہے۔ کیونکہ ہر شعر کا ایک لغوی اور صرفی و نحوی مفہوم بھی ہوتا ہے۔ شعور
 راہِ مدرستہ کہ پردہ۔ اسی طرح کے سمجھنے کے خلاف احتجاج ہے۔ مگر عقل
 صرف اسی طرح سمجھ سکتی ہے۔ وہ یونہی سمجھتی ہی ہے۔ ظاہر ہے کہ شعر
 یا کسی عمل کا یوں عقلاً سمجھ لینا ادس کے جمالیات سمجھنے سے ایک بالکل
 دوسری نوعیت کا فعل ہے۔ مگر ہر جگہ یہ دونوں طرح سے سمجھنا اس قدر
 شیر و شکر ہوتا ہے کہ دونوں کو بالکل علیحدہ کرنا ممکن نہیں عقلاً نہیں بلکہ
 عملاً عقلاً شیر اور شکر بالکل دو الگ الگ اور غیر جزی ہیں مگر عملاً
 دونوں کو آسانی سے جدا نہیں کیا جاسکتا۔ اور کسی جمالیاتی عمل کے دونوں
 طرح سمجھنے کو لگ کر نا اور بھی مشکل ہے۔ مرفوع ہو کر یعنی کسی مقدم منزل
 پر پہنچنے کی تو یہ قدریں بالکل غمیز ہو جاتی ہیں۔ اور تخلیلی اور عقلی عناصر
 لئے مختص ہو جاتے ہیں کہ تیز مشکل نہیں رہتی مگر محض ابتدائی منزل پر
 اس کی تمیز بہت مشکل ہے۔ یعنی بالکل معمولی درجے پر سمجھنے میں دونوں
 عناصر تقریباً ایک مرکب کی حیثیت اختیار کر لیتے ہیں جن کا تجزیہ
 آسان نہیں عقل اور تخلیل دونوں کام کرتے ہیں۔ جو عقلاً سمجھے گا ادس کا
 تخلیل کچھ نہ کچھ کسی قدر ادنیٰ ہی طور پر ہی مگر متحرک ہو ہی گا۔ اور جو محض
 ہو گا وہ کچھ نہ کچھ کسی قدر ادنیٰ ہی طور پر ہی تنقید ضرور کرے گا۔ مگر چونکہ

ادنی منزل پخیل اور تعقل دونوں ساتھ ساتھ اپنا اپنا کام انجام دیتے
ہیں اور دونوں میں تمیز مشکل ہے اس لئے یہ لازم نہیں آتا کہ یہ تمیز ہی
اٹھا دی جائے۔ بہت اہمائی منازل پر تو اکثر فصل قائم کرنے والی
قدریں اور ماہ الامتیاز خواص اس قدر اصل ہو جاتے ہیں کہ تمیز
مشکل ہو جاتی ہے۔ نباتات اور حیوانات جیسی بدیہی چیزیں ابتدائی منازل
میں تمیز نہیں کی جاسکتیں۔ اور بعض قسم کی چیزوں کا شمار پودوں اور
جانوروں دونوں میں ہوتا ہے۔ مگر اس بنا پر علم الحیات واسے اس
تمیز کو نظر انداز نہیں کر دیتے۔ بلکہ اس اختلاط اور استتہار کو نظر انداز
کر دیتے ہیں پخیل اور تعقل کے بارے میں بھی یہی رویہ اختیار کرنا چاہیے۔
یعنی اگرچہ بالکل معمولی طور پر سمجھنے میں پخیل اور تعقل دونوں ساتھ ساتھ
چلتے ہیں مگر دونوں کو دو الگ الگ جنس کی شے قرار دینا چاہیے۔ اور
لطف اندوزی اور تنقید کو دو شے سمجھنا چاہیے۔ کیونکہ ذرا بھی
مرتفع منزل پر پہنچ کر یہ دونوں کیفیتیں ایک دم ممیز ہو جاتی ہیں اور
اشتباہ کا کوئی پہلو قائم نہیں رہتا۔ یہ رویہ ایک حد تک غیر منطقی ہے،
مگر زنی منطقی قدروں کی بجز منطق کے اور گنجائش کہاں ہے؟ منطق انسان
کا مفید ترین آلہ کار ہے۔ اور بالعموم اس آلہ کار کے بغیر آگے چلنا
محال ہے۔ مگر گاہ منطق کے باب میں "اے روحنی طبع تو برہمن بلا شدی"
کا بھی احساس ہونے لگتا ہے۔ کیونکہ علم اس علم و فن میں ہم ایک ایسی
منزل پر پہنچ جاتے ہیں جہاں منطقی امتیاز قائم رکھنا ناممکن ہونے لگتا

ہے۔ جہاں امتیازی اور فصلی قدیں ناقابل تمیز یہ طریقے پر مخلوط ہو جاتی
ہیں۔ فن جمالیات، جمالیاتی قدیں، اور جمالیاتی عمل اسی طرح کی ایک
شے ہے جو مختلف جنسوں کا ایک سنگم ہے۔ اور جس میں چند طرح کی قدریں
آکر مل جاتی ہیں۔ مگر چونکہ اس سنگمی نقطہ اور قرآن کی منزل سے ذرا آگے بڑھ کر
شاخیں الگ الگ پھوٹ جاتی ہیں اس وجہ سے امتیاز قائم رکھنا زیادہ
مناسب ہے۔ عامتا جمالیات میں منطق اور عقل ذخیل نہیں۔ عامتا
جمالیات کی سرزمین احساس اور خیال کی ہے۔ اور حکم عام کے اعتبار سے
لگنا چاہیے۔ مگر تجاربی طریق کار کی نارواجی اور ناکافیت اور مواد کی کمی
اور بعض بالکل مافوق الطبعی قدروں کے ساتھ غائبانہ حسن عقیدت
کی وجہ سے جن میں فقط عقلی طرز عمل ممکن ہی تھا ہی نہیں، اہل نظر بنا ہوا
تھا اور مسئلہ منطق اور فلسفے کا کھلونا بن کر ایک بالکل غیر ضروری الجھاؤ
میں پڑ گیا۔ پخیل کی طرف چنداں توجہ ہی نہیں کی گئی۔ کیونکہ یہ عنصر اس رہنے
کے مقبول، محبوب اور مروجہ موضوعات اور ادوں پر نرمی عقلی اور فلسفیانہ
بجٹوں میں ذخیل نہیں ہوتا تھا۔ حسیاتی فلسفہ عقلی فلسفے کے مقابل میں عامتا
مانڈ ڈار ہا نرمی عقلی بجٹوں کے ذریعہ ایک نرم عقلی کلیہ قائم کرنا نصب
العين تھا اور محض ضمنا اور مستزاد کے قبیل سے بھی جمالیات اور فنون
جس قدر زبرد بحث آگئے وہ اپنے متعدد پہلو اور اجزائے ترکیبی میں سے
صرف اس ایک کے اعتبار سے جو دراصل تنقید سے وابستہ تھا اور
اس کی تعمیر کے اور عناصر و تاثر اور رد عمل کے اور پہلو التوا میں

پر گئے۔ تخیل لطیف اندوزی اور عقل کی تنقید کام بالکل دو طرح کا ہے۔
تخیل کا کام علم اور وقوف حاصل کرنا نہیں۔ اس کے پاس اس کا
کوئی ذریعہ نہیں۔ ہم علم تخیل کے توسط سے نہیں حاصل کرتے۔ اسے
گل تو پتے کے داری، گلاب کے پھول کی جھک کا علم نہیں۔ طلوع
صبح محشر چاک ہے میرے گریباں کا، صبح محشر کے متعلق کوئی وقوف
ہے نہ چاک گریباں کے متعلق علم اور وقوف حاصل کرنا عقل کا کام ہے۔
عقل کل میں "پتے کسے، پانی نہیں سکتی۔ اور اس کے علم اور وقوف
میں یہ جھک کسی طرح آبی نہیں سکتی۔ اس کے پاس اس جھک تک رسائی
کا کوئی ذریعہ ہی نہیں۔ اس کا طریقہ منطقی استدلال ہے عقل منطق
کی پابند ہے۔ وہ منطق سے کنارہ کش ہو ہی نہیں سکتی۔ وہ استدلال کے
راستہ بریل کر اور منطقی اصولوں پر کاربند ہو کر نتائج کا استخراج یا استقرار
کرتی ہے۔ اور نتائج کو عالم خارج میں درست اترنا چاہیے۔ ورنہ قابل
اعتبار نہیں۔ منطقی نتائج کی جانچ اور پرکھ کے باضابطہ اصول و قواعد ہیں۔
اون پر غلط اور صحیح کا حکم لگا یا جاسکتا۔ بخلاف اسکے تخیل کا کوئی مقررہ لہجہ
معلوم راستہ اور طریقہ کار نہیں۔ وہ کسی نتیجے پر پہنچنے کی فکر میں نہیں اس
کی پرواز آزاد ہے۔ چاہے گلاب میں معشوق کی جھک محسوس کرے۔ چاہے
چاند کو تجھ سے میرا نور شدید حال اچھا ہے، کہہ دے چاہے کسی
تنگ و تاریک غار میں اکٹو کھٹی رگڑ کر دیو کو بلالے۔ اس کے تخلیقات کو
چلنے اور پرکھنے اور اون پر صحیح اور غلط حکم لگانے کا کوئی سوال ہی

ہیں پیدا ہوتا۔ ایک جمالیاتی عمل تمام تخیل کی تخلیق ہوتا ہے۔ اس
میں عقل کا درخور ایک۔ اخلاقی بھی ہے۔ اور عقل کی بہت زیادہ ذوق
سے اس کے بگڑ جانے کا احتمال ہوتا لگتا ہے۔ نری اقلیدسی شکلیں
تصویر ہیں۔ ادوں میں تخیل کا فراہمی نہیں، ایٹم، اور زکام کے کیڑوں کا
وجود پری اور اڑن کھپوٹے کی طرح صرف عقل کی ساخت و پرداخت
نہیں۔ وہ منطقی استدلال کے نتائج ہیں۔ ادوں کا وجود عقلاً یعنی
تجربوں کے ذریعہ ثابت کیا جاسکتا ہے۔ بخلاف اس کے تخیل کی تخلیق
عقل کے تقصیر سے چکنا چور ہو جاتی ہے۔ اس کو اس کی تاب و تخیل
نہیں عقلی نتائج کو ہم جانتے ہیں کہ وہ درست ہیں تخیل کی تخلیقات
کو ہم جانتے ہیں کہ وہ نادرست ہیں۔ چنانچہ بعضوں نے اس وجہ
سے فنون لطیفہ کی تخلیقات کی تعریف میں اون کا نام مفید ہونا بھی
شامل کر لیا ہے۔ اور یہ نظر اگر افادہ کا مفہوم محض مادی اور روزمرہ
کی رفع ضرورت تک محدود کر دیا جائے تو درست ہے۔ فنون لطیفہ
کے عمل اس محدود معنی میں رفع ضرورت نہیں کرتے۔ وہ اس طرح
کی تحریک کے ماتحت معرض وجود ہی میں نہیں آتے۔ وہ بالکل اور
قسم کے اسباب و علل کی پیداوار ہوتے ہیں۔ ادن کی ترکیب ہی
بالکل اور طرح کی ہوتی ہے اور اسی وجہ سے ادن کا اثر بھی بالکل اور
طرح کا اور اور طرح سے ہوتا ہے۔

تو چونکہ ہر عمل کی عمر میں ایک حسیاتی اور جذباتی، اور ایک تخیلی،

اور ایک تکنیکی یعنی فکری غصہ ہوتا ہے اس لئے عمل سے سماع اور ناظر کے بھی بہتینوں حسیات جذباتی تخیلی اور فکری مرکز متاثر ہوتے ہیں۔ میرے اپنے خیال میں ان تینوں اجزاء ترکیبی کی اہمیت بھی اسی ترتیب سے ہونا چاہیے جس سے وہ مذکور ہیں۔ مگر اس بارے میں کوئی قطعی نظر یہ نہیں قائم کیا جاسکتا۔ بعض جذبہ بعض تخیل اور بعض تکنیک کو ایک دوسرے کے مقابل میں اہم ترین قرار دیتے ہیں۔ مگر اخذانی مراعات اور اہمیت سے درگزر بعض فنون ہمایہ ہیں کہ ان میں ان تینوں میں ایک کا کھوڑا غلبہ تقریباً اور عموماً لازم ہے مثلاً باوجودیکہ ایک عمارت کھلی تخیل اور احساس کو بہت متاثر کر سکتی ہے اور گاہے ایک شوخ پھیل خود نما مزور حسینیہ دل لار لینے پر تلی اور گاہے اکستین سنجیدہ عورت غیروں پر نظر سے بے نیاز اور گاہے ایک علم کی ماری بروگن، افسردہ کلا، بلول اور محو فریاد معلوم ہو سکتی ہے مگر کبھی جذبہ بات کے سمندر میں کنگری پھینک دینے کی جو قدرت اشعار میں ہے وہ عمارت میں نہیں۔ اسی طرح حسیات کو لذت کی تسنیم و کوثر میں بہا لے جانے کی جو قدرت عمارت اور مجسموں میں ہے وہ شاعری میں نہیں۔ یہ قدرت فنون کی نوعیت کے علاوہ ان کے مستعمل وسائل کے عوارض و خصوصیات سے بھی وابستہ ہے۔ لالہ زار و شفق کی رنگینی کو محصور کرنا ناممکن ہے کہ کھوڑا مصور کے قدرت میں ہو اور شاید کچھ شاعر کے بھی، مگر نقاش اس میں مجبور

ہے۔ اور رستم کی بہادری و شجاعت الفاظ میں جس طرح مصور کی چاکتی ہے۔ نہ رنگ میں نہ لکھائی ہوئے سنگ میں۔ اور جس طرح بعض فنون کی نوعیت اور ان کے مستعمل وسائل کے عوارض و خصوصیات مکمل کے اجزاء ترکیبی کے بعض جزو کے زیادہ کامیاب تر جان ہو سکتے ہیں۔ پتھر، خشک و صورت اور حسامت کا، رنگ اب درنگ کا، اور الفاظ کو الف کے، کوئی حسیات کا، کوئی جذبہ بات کا، کوئی تخیلات کا اسی طرح بعض فنکار کا مزاج بھی بعض سے زیادہ مناسب ہوتا ہے۔ اور بعض کی طرف زیادہ راغب ہوتا ہے۔ کسی کا جذبہ بات و کوئی الف کے اظہار کسی کا تخیل کی پروانہ اور کسی کا تکنیک کے کمالات کی طرف۔ اور ہر عمل اپنی اندر ہی ترکیب کی مناسبت سے جذبات تخیل اور ذہن کو متاثر کرتا ہے۔ اور اعلیٰ عملوں میں یہ اثر اس طرح شیر و شکر ہو جاتے ہیں کہ قہر ہی ناممکن ہو جاتی ہے۔

اس اثر کی نوعیت کے بارے میں کائنات جیسا معقول بھی مقرر ہے کہ یہ غیر عقلی ہے۔ یعنی یہ علم اور وقوف کی نوعیت کی شے نہیں جو عقل و فکر کے توسط سے پہنچا جاسکے۔ بلکہ احساس کی جنس کا ہے جو براہ راست حواس کے ذریعہ محسوس ہوتا ہے۔ یعنی مخلوق اور ذوالیوں کی برابری اور آفتاب اور تابتاب کی کمیت اور فضل کی طرح ہمیں جمالیاتی عملوں کے تاثرات کا علم نہیں ہوتا بلکہ احساس ہو رہا ہے۔ انرا ایک قدر ذہنیہ نہیں بلکہ محسوس ہے اور عقل و فکر استخراج نہیں کرتی

بلکہ جاننے محسوس کرتے ہیں۔ برخلاف اس کے ان کے "اسباب صحت
عقلی تنقید کے بعد معلوم ہوتے ہیں۔ غرض عمل کا جمالیاتی اثر ایک حسیاتی
شے ہے اور اس کے اسباب کی دریافت ایک فکری عمل ہے۔ اور
تمام احساسات کی طرح جمالیاتی اثر بھی محسوس ہوتا ہے۔ اور تمام
واقفیتوں کی طرح جمالیاتی اسباب کا بھی علم اور وقوف۔ اکثر فلسفی
منہی کہ خود کا نہ صرف جمالیاتی اور عقلی تاثر میں فرق اور امتیاز قائم کرنے
اور ماننے کے باوجود خطا محبت کر دیتے ہیں۔ کیونکہ ان کی غیر جمالیاتی
دیکھ بھال کے کرتے "جا اینجا است" کا نعرہ بھر کر ان کا دامن بچھ لینے ہیں۔
چنانچہ کانٹ آگے چل کر ٹوٹ جاتا ہے اور جمالیاتی رد عملوں میں بھی ایک
قسم کا علمی وقوفی اور فکری عنصر پس پردہ فرض کر لیا ہے مثلاً کنواں سے
پھول کے سفید راقبے داغ رنگ کے حسن کے احساس میں اوس کے
خیال میں بے عصمتی کی طرف ایمانیت کا ایک عنصر بھی داخل ہے یعنی نواں
کا پھول کو یا اس وجہ سے حسین معلوم ہوتا ہے کہ اوس کی بے داعی ہون
کی عصمت یعنی بے داعی اور بے گناہی کی اخلاقی قدر کی طرف مبذول کرتی
ہے۔ ظاہر ہے کہ عصمت کی طرف اس طرح کی کوئی ایمانیت تمام بر عصمت
کی اخلاقی قدر سے وقوف پر منحصر ہوگی۔ اور خود کانٹ کے باب میں عصمت
کو ایک بے داغ شے کی حیثیت سے تصور کرنے کے مروجہ طرز سے وقوف
کی بازگشت تھی۔ جو کوئی محسوسہ قدر نہیں اسی طرح ہنگ کے خیال میں
کسی تصویر کے پردے پر کسی ایک رنگ کا سبب استعمال مثلاً حسین و غوانی

یا بلبل سے رنگا ہوا ایک وسیع حلقہ اپنی رنگینی اور خوشنما کی وجہ سے
رطقت نہیں معلوم ہوتا بلکہ وحدانیت کی طرف ایمانیت کی وجہ سے۔
غرض ہنگ اور کانٹ کی ناکامی بہت عبرت انگیز اور سبق آموز ہے۔
اور نظریات کے قائم کرنے میں بہت متامل اور عنان کشیدہ رہنے کی
تاکید ہے۔ اپنے اخلاقی اور فلسفیانہ رجحانات اور پیش بندوں کے علاوہ
کانٹ کو ایک وقت ایک ایسے جامع اور بسیط نظریے کے قائم کرنے
کی بھی تھی جو چند در چند اور گوں در گوں فنون لطیفہ پر عائد ہو سکے جس میں
فنون اور وسیلوں کی خصوصیات کو مردہ گوشت کی طرح جبرل حلقہ
نے پھانٹ کر پھینک دیا ہو۔ فلسفہ ہمیشہ اپنی برأت زندان کو عنان کشیدہ
نہ رکھ سکے کے باعث رسوا ہوا ہے۔ اور فطرتی تکمیل کی کوشش، ایک جہتی
اور انتہا پسندی کا شکار ہوا ہے۔ فطرتی اسدلال میں بنیادی تصورات
و نظریات قائم کرنے اور مسئلہ کے ایک دفعہ اعادے کے بعد انتہائی
نتائج تک پہنچنے سے مفر نہیں۔ اور یہ اکثر اس قدر دور از کار اور شاید
و تجربات سے منقطع ہوتے ہیں کہ فکری فلسفے کی کتابوں کے اور کہیں ان کا
وجود یا گزر نہیں۔ اور اس سے بھی زیادہ یہ قاشاد دیکھنے میں آتا ہے کہ
فلاسفہ اس انتہائی مقام پر پہنچنے سے ڈر جاتے ہیں۔ اور تضاد مخالف
کے مورد ہو جاتے ہیں۔ میرے خیال میں علم منافع الاعضاء اور علم النفس
فی مودہ حالت میں اس سے مفر نہیں کہ جمالیاتی تاثرات کو وحدت میں
منقل کرنے کی کوشش سے باز آیا جائے۔ اور ادن کی نوعیت میں تنوع

اور کثرت قبول کر لیا جائے۔ یہ تاثرات نہ صرف حسیاتی اور جذباتی، اور نہ صرف تخیلاتی، اور نہ صرف ذہنی ہوتے ہیں۔ ان میں حسیات، جذبات و تخیل، اور عقل و فکر تینوں کو دخل ہے بعض فنون یا بعض علموں میں یہ رنگ گہرا ہوتا ہے اور بعض میں وہ۔ ہاں فرق مراتب بغیر یک جہتی کی مثل تک پہنچے ہوئے کر سکتے ہیں۔ اور اس میں بعض انتہا پسند نقاد اور فنکار کے نظریات اور طرز عمل کے باوجود ایک غالب رجحان اور عام بہاؤ کے لہجہ کا صاف پتہ چلتا ہے۔ اور دراصل خود پیکاسو، باربرا، مور اور اسٹراؤسکی بھی اتنے انتہا پسند نہیں جتنا ان کے خلاف وادیلہاچانے والوں کی صدائے بے ہنگام سے قیاس ہوتا ہے۔ یہاں پر ایک انگلستانی وزیر کا قول یاد آتا ہے۔ کہتا ہے کہ میری حکومت کے خلاف اخباروں والہ پرچوں میں جو شور ہے اس کو دیکھ کر تو مر جائے یا اور کسی تارے کا باشندہ بس یہ قیاس کرے کہ میری حکومت مجاہدین کا ایک تماشا ہے۔ پیکاسو، باربرا، مور، رتھ مور اور اسٹراؤسکی وغیرہ کے علموں میں ذہنی عنصر نسبتاً دتے تقدیر کے یقیناً کچھ زیادہ غالب ہے۔ مگر حسیاتی عنصر کی شدت صاف نمایاں ہے۔ اور ان کے کھیلنے علموں میں روایتی قدروں کی طرف مراجعت کے بھی آثار صاف ظاہر ہیں۔ وہ خود یا تو کوئی مراجعت محسوس ہی نہیں کرتے یا اس کی کوئی وجہ نہیں بتاتے۔ مگر اس ماننے نہ ماننے یا وجہ نہ بتا سکنے سے مسئلہ کی نوعیت نہیں بدل جاتی کیونکہ ان کا ایسا عمل بہر حال موجود ہے جس میں گریز ہی کا عنصر نمایاں ہے۔ میں اسی طرح کے

علموں کے متعلق عرض کر رہا ہوں کہ جن میں کبھی، اختلاف، اور بغاوت کا عنصر صاف نمایاں ہونے کے باوجود دراصل اس قدر نہیں ہے جتنا جج بکار کرنے والوں کے شور و غوغا سے معلوم ہوتا ہے۔ ان کے اختراع اور اجتہاد نے زیادہ تر یہ صورت اختیار کی ہے کہ انھوں نے اپنے مأخذ اور قبلہ نمائندوں کے لیے مثلاً افریقہ کے حبشی آرٹ، یا میکسیکو کے مایا یا پیرو کے ان کا آرٹ، یا مشرق کے رومی ایپیسٹریٹ آرٹ کو مأخذ اور معمولہ مان کر تجربات شروع کر دیے ہیں۔ یا پھر مصور نقاش، شاعر اور موسیقی کار نے آپس میں، ایک دوسرے کی طرز ادا، سالیب بیان اور تکنیکی ترکیبوں کا تبادلہ شروع کر دیا ہے۔ اگر تمام عالم، تمام زمانوں اور تمام اصناف فنون کو یہ ایک نظر دیکھنے تو اجنبیت اور اختراع کا عنصر یہ مراتب سکڑ جاتا ہے۔ پیکاسو اور مہر کا مور میں بھی ذہنی عنصر کے نسبتاً زیادہ نمایاں ہونے کے باوجود آخر حسیاتی عنصر مفلوہ تو نہیں۔ جذباتی اثر مفلوہ تو نہیں۔ تکنیکی بنیادی تکنیکی مفلوہ تو نہیں اور آخر ایسا آرٹ جس میں ذہنی پہلو غالب ہو گیا بالکل نئی اور نوکھی شے ہے؟ ہاں یہ درست ہے کہ شاید آئندہ بہاؤ کا کوئی اور اس طرح عام رجحان اور رخ نہ قائم ہو سکے جو اس وقت تک محسوس ہوتا تھا۔ اور اس وقت جو عنصر ذہنی معلوم ہوتا ہے وہ دراصل تحت اشعوری قدروں کی بیات پذیری کی ایک کوشش ہو جو ہنوز تجربات کے منازل میں ہونے کی وجہ سے کوئی مقبول عام صورت نہ ہو سکی۔

تو ہر فنی عمل حاسہ کی ذکاوت پر کسی خارجی شے کے رد عمل کا
تخیلہ ضرور ہے۔ اور اندرونی قیامت کی پرکھ کے لئے اس کسوٹی پر کسا جاسکا
کہ اس میں کہاں تک ذکاوت، تجسس اور وسیلے پر دستگاہی کا فرائض
اور نمود ہے۔ ذکاوت کی اصلی تعریف اس کی شدت، نزاکت، لطافت
اور برائی کے اعتبار سے ہے۔ شدت یعنی یہ کہ احساس کس قدر پر جوش
ہے۔ اور برائی یہ کہ وہ کس قدر انفرادی ہے۔ احساس کی شدت توجہ
کی یکسوئی، در پیوستگی اور علاقہ سے ناکو دگی کی صورت میں نمایاں
ہوتی ہے۔ احساسات و جذبات کی صحت یعنی کسی حقیقی کیفیت سے
معلق رہنے میں رو نما ہوتی ہے۔ اور مرکز سے ہٹنے اور تصنع کے دخل
سے ظاہر ہوتی ہے۔ اور انفرادیت اس میں شہود ہوتی ہے کہ احساس
کس حد تک مختص ہے۔ کس حد تک ذاتی اور اپنا ہے۔ اور کس قدر
محض رکھی، رواجی اور عامیانه سے الگ ہے۔ احساس کی شدت
کے بعد اس کا تنوع بھی دیکھا جاسکتا ہے۔ یعنی فنکار کو کتنی چیزیں
متاثر کر سکیں۔ یہ حقیقت خود فن کار سے متعلق ہے کیونکہ کوئی ایک
عمل نہ اسکا فہم ہو سکتا ہے۔ اور نہ اس قدر کی معیار پر جانچا جاسکتا
ہے بلکہ ہر بھی موضوع کی جدت اور قدرت ایک حد تک اس کی غمازی
کر سکتی ہے۔ تخیلہ کی اصلی چیز غور و تصورہ کو مشہود اور محسوس بنانا
ہے۔ تصور کو جسم اور شکل کر دینا ہے۔ داخلی کیفیت کا ایک ایسا خارجی
پیکر بنو کر نہ ہے جو اس کو بالکل آگے کے سامنے لا کر کھڑا کر دے

خیال اور کیف کو ایک متعینہ اور مقررہ ہیأت اور صورت دینا اور اسکو
متعین اور مقرر صورت میں پیش کرنا ہے کہ اس کا غیر کوئی صاف نقش
انہ کے یہ بات تخیلہ کے جزئیات اور تفصیلات پر حاوی ہونے سے اور عمل
کو جن حیثیات ایک کل کے دیکھ سکنے سے پیدا ہوتی ہے۔ اور عمل کے نقش
کی تکمیل اور اجاگری سے ظاہر ہوتی ہے۔ ظہور وہ آخری شکل ہے جو
فن کار کی تکنیکی جہاز سے صنائع تخیل کے وضع کردہ پیکر اور ہیأت
کو دی ہے۔ یعنی وہ روپ جس میں یہ عالم خیال سے نکل کر منظر عام پر آتا ہے۔ یہی
وہ صورت ہے جس میں عمل رو شناس ہوتا ہے اور کوئی غیر اسکو دیکھ سکتا
ہے۔ یہ فنکار کی اپنے وسیلے پر قدرت اور اسکو اپنے اغراض و مقاصد
کے تابع کر لینے اور اسکی تمام امکانات حلیوں سے پورا فائدہ اٹھا لینے
کی صورت میں ظاہر ہوتی ہے۔ شاعر جانتا ہے کہ الفاظ سے کیا فائدہ
اٹھا لینا ممکن ہے۔ نقاش جانتا ہے کہ پتھر سے کیا کام لے لینا ممکن ہے۔
مصور جانتا ہے کہ خطوط سے کیا لطف پیدا کر دیا جاسکتا ہے۔ اور قاص
جانتا ہے کہ چشم و براہ کی حرکت سے کیا سحر کر دیا ممکن ہے۔ اور مغنی اپنے
معنی اہل آوازوں کو مغنویت اور کیفیت سے سرشار اور لبریز کر دے سکتا ہے۔
انتہائی منطقی صحت کی کوشش بچوں کو اختتام تک پہنچانے کے
بلکے اون کو اور ابھار کر چھوڑ دیتی ہے۔ اور کو منطقاً یہ رویہ ناگزیر ہوا اور
من حیث ایک منظم نظر اور انتہائی نصیب العین کے درست اور یکساں ہو
مگر عملاً ایک منزل آجاتی ہے جہاں اس کو بس "کہنا چاہیے" اور اس

کوشش سے باز آ جانا ہی قطع حجت کا واحد ذریعہ ہے۔ اور کوشش کو جاری رکھنا ایک دیکھ بھال پر مبنی ہو جاتی ہے جتنا کچھ تمام علوم و فنون میں ایک عقلی حد مقرر ہے جہاں نہ منطق اور فلسفہ کو بس کہہ دیتے ہیں۔ تو لامتناہی فلسفیانہ عقل بازی سے درگزر اور ناقابل حصول انتہائی منطقی صحت سے درکنار تمام انسانی مصنوعات کو دو اصناف پر تقسیم کر سکتے ہیں۔ ایک وہ جو زمرہ کی رفع حاجت کی تحریک کے ماتحت بنائے جائیں اور دوسرے وہ جو ایک ایسی تحریک کے ماتحت تخلیق ہوں جس میں رفع حاجت کا خیال یا تو مطلق تخیل ہی ہو یا کچھ دینی یا کچھ بشری یا کچھ حیوانی فنکاروں کے ہزاروں ہزار روپے کے ایک ایک گلدان اور ہزاروں ہزاروں ہزار روپے کے ایک ایک تختان، انھیں رفع ضرورت کے وراء اور قدروں کے حامل ہیں۔ جو انکو اس قدر گراں بہا بنائے ہوئے ہیں۔ اور یہ قدریں اسی نوع اور جنس کی ہیں جنکو ہم اب تک لطف پرور فرح بخش اور دلکش وغیرہ کے نام سے موسوم کرتے آئے ہیں۔ اور اس طرح کے گلدان اور مجمر اور بس جیسا کہ آپ دیکھ چکے ہیں وقت فنکار کے ایک خاص طرح سے موثر ہونے کا نتیجہ اور اسکے خاص طرح سے عمل پیرا ہونیکا ظہور دونوں ہیں۔ اس طرح کے تمام عملوں کی تخلیق کا سبب ایک خاص طرح سے موثر ہونا اور ایک خاص طرح کی سرگرمی ہے۔ اور ان سب کے سب کی شان تخلیق اور ساخت کا داخلی مواد اور ان سمجھ میں قدر مشترک یہی تین عناصر ملتے ہیں یعنی ایک شدید احساس، ایک ساختی اور ایک کامل جہارت تمام

فنون لطیفہ کی بنیاد انھیں تین باتوں پر ہے۔ فنون لطیفہ کے تمام عملوں میں انھیں جزاء کا ظہور ہوتا ہے۔ اور تمام عمل انھیں قدروں کی کسوٹی پر کسے جائیں گے۔ وجود میں آنے کی شان اور اسباب و علل جس طرح کے موضوعات کو ان میں ہاتھ لگاتے ہیں ان کی نوعیت ہو کیا لفظ و نہیں مستوری ہوئے ہیں ان کی صنف، اور جو تاثر وہ ابھارتے ہیں اس کی کیفیت کے اعتبار سے تمام فنون لطیفہ کے عمل ایک جیسے ہوتے ہیں۔ ان کی ابتدا اور انتہا دونوں جو اس وحشیات یا احساس و تاثرات سے بندھا ہوتی ہے۔ اور یہ مشترکہ داخلی عناصر تجھو فن کے نغمہ جیسی غیر مادی اور روحان کے بت جیسی مادی شے کو ایک ہی صنف کے تحت لپی کر دیتے ہیں۔ اور ظاہراً بالکل منفرد ہونے کے باوجود دونوں کو ایک عمل کی حیثیت سے ہم جنس اور معنوی حیثیت سے ہم صنف کر دیتے ہیں۔ دونوں ایک شدید احساس کا بازگشت، ایک شدید احساس سے لبریز اور اس ابھار دینے کے ساز و سامان سے معمور ہیں دونوں میں تخیل نے اپنے اپنے طور پر ساجی کی ہے۔ اور دونوں میں وسیلے فنکاروں کے ہاتھوں میں بالکل موم ہو گئے ہیں۔ ان میں فرق صرف اس شے کے اعتبار سے ہے جو فنکاروں نے اپنے واسطے کے طور پر استعمال کئے ہیں۔ یعنی اس وسیلے کے اعتبار سے جو وہ اپنے احساس و جذبہ بات تخیل کے اظہار کے لئے صرف میں لائے ہیں تجھو فن نے آواز اور رد و نغمات اور تھو فنون لطیفہ کے فنکاروں مسائل الگ الگ استعمال

کرتے ہیں۔ کیونکہ ان کا احساس ہی اس طرح کا ہوتا ہے کہ صرف ایک خاص ہی وسیلے کے توسط سے شکل اور محسوس ہو سکے۔ اور صرف خاص خاص وسائل ہی کے ذاتی عوارض و خصوصیات اس مخصوص احساس سے میں دکھائے اور اس قسم کے ہوتے ہیں کہ اس احساس کی ترجمانی کر سکیں۔ غرض فنکاروں کے وسائل تو جدا کا نہ ہوتے ہیں مگر ہر گل کی اساس انھیں تین ترکیبی اجزاء پر ہوتی ہے اور اسی وجہ سے مختلف لباسوں میں ہونے کے باوجود سب کی ذات اصلاً ایک ہوتی ہے۔ مگر متعلہ وسیلے کی نوعیت اور اس کے ذاتی خواص و عوارض کی وجہ سے گل کی ظاہری صورت اور اجزائے ترکیبی کے آپس کے تناسب میں زمین و آسمان کا فرق لگتا ہے کسی میں مادی عنصر کا لطف زیادہ اُجاگر ہوتا ہے اور حالت کو نسبتاً زیادہ لطف و انبساط بخشتا ہے اور کسی میں غیر مادی پہلو زیادہ اُجاگر ہوتا ہے اور تخیل کو نسبتاً زیادہ متاثر کرتا ہے کسی شاعر کی نظم میں شفق کا بیان پڑھ کر حاسہ کو اس طرح کا حظ اور لطف نہیں ملتا جو تصویر کے پردے پر ایک جیتی جاگتی پھولی ہوئی شفق دیکھ کر شفق کی لفظی تصویر میں مصور کے پردے پر کی شفق کے آب و رنگ کی بہار کہاں سے آتی ہے؟ شفق کی تصویر دیکھ کر آنکھ صرف ایک منافع الاعنانی فریضہ نہیں انجی م دیتی۔ شفق صرف آنکھ کو دکھائی نہیں دیتی بلکہ ہر لطف محسوس ہوتی ہے۔ اور لطف کا احساس ہر مزماں ہرے کے اور کسی شے کا مہیون نہیں۔ یہ لطف بلا کسی غیر عینی عنصر کے توسط کے ہوتا ہے اندھا صرف

نہیں کہ شفق کو دیکھ نہیں سکتا بلکہ یہ لطف کسی طرح نہیں محسوس کر سکتا۔ بہ خلاف اس کے کوئی افسانہ پڑھ کر تخیل لطف اندوز ہوتا ہے۔ اور جو اس وحشیات براہ راست گویا متاثر نہیں ہوتے۔ عرض گو ہر حال لیاقت گل میں حسیاتی، تخیلی اور تکنیکی تینوں عنصر ضرور موجود ہوتا ہے مگر ترکیب میں ان کی نسبت بہت مختلف ہوتی ہے۔ مختلف فنون و راصل ان مختلف حاسوں کے، یا مختلف حاسوں کے مختلف مدارج پر موثر ہونے کی وجہ سے وجود میں آئے ہیں۔ کوئی اس حاسہ سے وابستہ ہے اور کوئی اس حاسہ سے۔ کوئی سماعت سے کوئی بھارت سے۔ اور مختلف حاسوں پر پورا اثر ڈالنے کے لئے یا یوں کہئے کہ مختلف طرح کے احساسات و کوائف کو کما حقہ جو اس پر روشن کرنے کے لئے فن کاروں نے وسائل بھی مناسب جن لئے ہیں کسی نے رنگ کسی نے صوت اور کسی نے خطوط و جسامت یا پھر بعضوں نے الفاظ و حرکات و اشارات وغیرہ کو جو حاسوں کی نسبت تخیل پر زیادہ اثر انداز ہوئے ہیں۔

مختلف فنون کی ایک دوسرے پر برتری ایک بہت مختلف فیہ بحث ہے۔ بے لینی نقاشی کو مصوری سے آٹھ گونہ مشکل تر کہتا تھا۔ بونا ڈو مصوری کو افضل تر ترجمان قرار دیتا تھا۔ انجیلو جواب میں پہلو ہی کرتا تھا۔ خیلے شاعری کو اکمل ترین کہتا ہے۔ اور چونس معماری کو سارے فنون کا پچوڑ بتاتا ہے۔ اس قصے میں ایسے پدے قصص میں وہ قصہ قول فیصل کا حکم رکھتا ہے جس میں ایک شیر کو ایک تصویر میں آدمی شیر کو بچا کرے

ہوئے ہے دکھا کر اوس پر آدمی کی برتری اور تفوق جتائی ہے۔ شریعہ تصویر کو دیکھتا ہے اور کہتا ہے کہ تصویر انسان نے بنائی ہے۔ اگر کوئی غیر بنانا تو آدمی بہت کی طرح اوس کے جنگل میں بے بس ہوتا۔ تمام مہصروں اور نقادوں کا یہی حال ہے۔ ہر کو اپنے پر ایک اعتماد باطل ہے۔ اور سب اپنی اپنی زعم باطل میں اپنے اپنے منظور نظر فنون کو آسمان پر چڑھا کر ہوئے ہیں۔ مہندس مہندسی کو، مصور مصوری کو اور شاعر شاعری کو۔ کانٹ اور مہگل کے سے فلسفی گودہ فنون کے بارے میں غیر جانب دار ہو سکتے تھے اور ایک محدود معنی میں تھوڑا کچھ بھی گراون کو اپنے فلسفیانہ انہماک نے اودن فنون کے حق میں برتری کا فتویٰ دینے پر مجبور کیا جس میں بغیر مادی عنصر غالب ہوں۔ بلکہ کانٹ اور مہگل تو اصناف بھی اسی اعتبار سے مقرر کرتے ہیں۔ کانٹ ذہنی اجلی اور جذباتی اور مہگل رمزی، کلاسیکی اور رومانی ذہنی وہ ہے جس میں ذہنی تصورات و مسائل ہیں یعنی بامعنی الفاظ۔ جلی وہ ہے جس میں الفاظ کے بدلے حرکات سے کام لیں علیٰ اہل القیاس رمزی وہ ہے جس میں خیال ہنوز مادہ پر قابو نہ پاسکا ہو یعنی خیال ہنوز مادے کو ایک متعارف طور پر شکل نہ کر سکا ہو۔ اور کلاسیکی وہ ہے جس میں مادی اور ذہنی پہلو برابر کے تربعت ہوں۔ اور رومانی وہ ہے جس میں مادی عنصر تقریباً غلبہ ہو گیا ہو۔ ظاہر ہے کہ یہ اصناف دراصل خود عمل کو نہیں بلکہ اودن کی ایک مفروضہ برتری ثابت کرنے کے اسکان کو نظر میں رکھ کر کئے گئے ہیں۔ اور علموں کا ظہوری ہیئت، مادی ساخت اور حواس

حسیات سے سارے ربط کو بالائے طاق رکھ کر ایک نرم عقلی تخیل کے ماتحت مرتب ہوئے ہیں۔ ان میں حاسوں اور حواسوں کو ایک کم نظر انداز کر دیا گیا ہے۔ اور وسائل جیسی بین جنس کا مطلق لحاظ نہیں رکھا گیا۔ اور نہ زمانی اور مکانی ترکیب کے اعتبار سے جو تقسیم ممکن ہے وہ اس میں کسی طرح سمجھ سکتی ہے۔ مثلاً یہ ممکن ہے کہ تمام فنون کو دو اصناف پر تقسیم کیا جائے۔ ایک وہ جن میں مانی قدریں ملحوظ ہوں جیسے موسیقی اور رقص، دوسرے وہ جن میں مکانی قدریں دخل ہوں جیسے مہندسی، نقاشی اور مصوری وغیرہ۔ مکانی فنون میں بعض وہ ہیں جو حجم اور حسامت سے وابستہ ہیں مثلاً مہندسی اور نقاشی، اور بعض وہ جو صرف سطح کے احساس سے مثلاً مصوری۔ اس منطقی اور عقلی تقسیم میں فنون کو جو حاسوں سے خارج ربط ہے اس کا کہیں سراغ نہیں آتا اور احساس کا مخرج جو اس قسم میں اس اعتبار سے فنون جن حواسوں سے متعلق ہوں اودن تقسیم ہو سکتے ہیں۔ مثلاً ایک صنف وہ ہو سکتی ہے جو باصرہ سے متعلق ہو مثلاً مہندسی، رقص، نقاشی وغیرہ اور دوسری جو سامعہ سے متعلق ہو مثلاً نغمہ، شاعری وغیرہ وغیرہ۔ مگر زمان و مکان یا حواسوں کے اعتبار سے تقسیم گریا یوں ناگفتا ہے کہ بعض میں زمانی و مکانی دونوں قدریں ملحوظ ہیں۔ اور بعض دو حواسوں سے وابستہ ہیں۔ اس وجہ سے فنون لطیفہ کو اصناف میں تقسیم کرنے کا سب سے آسان

طریقہ اس مادے کے اعتبار سے ہے جو اس میں بیان کا وسیلہ ہے۔ چہرہ
کا احساس جہاں مدت دار عمل میں زیادہ کامیابی سے بیان کیا جاسکتا
ہے۔ چنانچہ نقاش اور جہاں مدت کے احساس کے معاملہ میں خاص طور
پر ذہنی احساس ہے اپنے احساس کو پتھر، دھات لکڑی یا اسی قسم کی چیز
کے توسط سے بیان کرتا ہے۔ اسی طرح مصور جو رنگ اور روشنی کے
بارے میں خاص طور پر ذہنی احساس ہے آب و رنگ کے مدد سے بہت
کامیابی کے ساتھ اپنے تاثرات کو بیان کر دے سکتا ہے۔ علیٰ ہذا نقاش
بعض تاثرات حرکات بعض آواز اور بعض الفاظ کے وسیلہ سے
بہت آسانی سے بیان ہو سکتے ہیں۔ تمام ممکن فنون میں کچھ سات
زیادہ مروج ہیں۔ زیادہ دقیق ہیں۔ اور ترقی دار فنکار کے بہت
سارے مدارج طے کر چکے ہیں۔ مصوری بواسطہ خط و رنگ نقاشی
جو اب تقریباً صرف مختلف قسم کے پتھروں اور دھاتوں ہی کے واسطے
سے کی جاتی ہے۔ چہندہ کسی جنس میں مصوری کی طرح سطح اور نقاشی کی طرح
جہاں جہاں مدت دونوں سے کام لیا جاتا ہے۔ موسیقی جو اس اعتبار سے
متمیز ہے کہ اس میں جو وسیلہ مستعمل ہے وہ اور تمام دیگر فنون کے
وسائل کی طرح غیر جامد یا افادی مقصد کے لئے کام میں نہیں لایا
جاتا ہے اور اسی کام جو ایک جمالی طور پر اداسے مطالب صرف
حرکات کے ذریعہ کرتا ہے۔ اور ادب جو داخلی جذبات و کیف کو
اور تمام فنون کی نسبت زیادہ کامیابی کے ساتھ الفاظ میں بیان

کر سکتا ہے۔

جس مادے یا جس حالت سے وہ متعلق ہوں یا زامانی یا مکانی ہونے
کے علاوہ فنون اس اعتبار سے بھی اصناف میں تقسیم کئے جاسکتے
ہیں کہ وہ ایک جامد صورت میں غلوں کو پیش کرتے ہیں یا رواں
اور بہتی ہوئی صورت میں۔ یعنی غلوں کے اجزائے ترکیبی علیٰ حال قائم
رہتے ہیں یا بدلتے رہتے ہیں۔ یعنی سارا عمل ہر ایک وقت پیش نظر
ہوتا ہے یا باری باری سے مثلاً مصوری اور نقاشی میں پہلی صورت
ہوتی ہے۔ ساری تصویر یا ویاں سارا ایک وقت نظر کے سامنے ہوتا ہے۔
بخلاف اس کے درمیانہ، نغمہ یا رقص میں اجزائے مرکب ہو کر نظر کے
سامنے باری باری سے آتے ہیں۔ اس طرح کے فنون میں فنکار پہلے
ایک اثر اور بعد کو ایک اور اثر پیدا کر سکتا ہے۔ مثیل نگار ایک بات
کو مضحکہ انگیز صورت میں دکھا کر اس اثر کے زائل ہونے کے قبل مضحکہ
کو الم میں تبدیل کر دے سکتا ہے۔ البتہ ایکٹر اس سچ پر بس رہا تھا اور مگر
کسی وجہ سے رونے لگا۔ پہلے مصرع کی اٹھان میں تضحیک نسخہ یا دم کا
ایک شاہد ہے اور دوسرے مصرعے میں کوئی ایسی بات کہی جس نے
مضمون کا رخ ہی بدل دیا۔ نقاش یہ مصور اس طرح کا متضاد اور
بدلتا ہوا نظارہ نہیں دکھا سکتا۔ وہ آدمی کو ٹنگین یا ہنسنا ہوا دکھا سکتا
ہے۔ پھول کو شگفتہ یا مرہیا ہوا دکھا سکتا ہے۔ ایک ہی پھول میں دو رنگ
کیفیتیں ہر ایک وقت نہیں دکھائی جاسکتی۔ ادب میں اسی طرح کی ایک

اور خصوصیت بھی ہے۔ اوس کا وسیلہ لفظ ہے۔ اور لفظ میں ذہن اور خیال کو کسی طرف پھیر دینے کی یا منتقل کر دینے کی جو طاقت ہے وہ اور کسی وسیلہ میں نہیں۔ کیونکہ لفظ تو خاص اسی کام کے واسطے وضع ہی ہوا ہے۔ اور انسان نے یہ شے ایجاد کر کے تمام خارجی اور داخلی اشیا اور کوائف کو الفاظ میں مبدل کر دیا ہے۔ ہر لفظ ایک بدل ہے ایک ایما رہے ایک رمز ہے ایک علامت ہے جو ذہن میں کسی شے یا کیفیت کی یاد دیتا ہے۔ اور کوئی نہ کوئی تصور وادی خیال میں لاظر اگر دیتا ہے۔ اور اکثر اشیاء کی ایمائیت اتنی عام اور دلالت اتنی بسیط ہے کہ محض ایک لفظ یعنی ایک ہلکا سا اشارہ بہت سا ایدہ داخلی جزوی کیفیت کے اعتبار سے بہت متنوع قسم کا مفہوم ادا کر دیتا ہے۔ کسی اور وسیلہ میں مفہوم کو اتنی تفہیم، تنوع اور ایجاز کے ساتھ نہیں ادا کیا جاسکتا۔ لفظ سامع کے تخیل کے حق میں اک اشارہ ہے۔ ہر لفظ سننے کے ساتھ ساتھ ذہن میں متعدد اور متنوع نقوش خود تخیل کی طرف سے بھر آتے ہیں۔ کسی نے "بھول" کہا اور آپ کے ذہن میں کوئی نہ کوئی بھول خود بخود آگیا۔ کان میں "درخت" کا لفظ پڑا اور کو قسم کا درخت ذہن میں مصور ہو گیا۔ یعنی تصور کے بعض اجزا ذہن اپنی طرف سے فراہم کر لیتا ہے۔ "خوبصورت آدمی" سنا اور ذہن میں متعدد شکلیں آکھری چوکیں۔ "خوبصورت آدمی" کا لفظ کان میں پڑنا کوئی مقررہ اور تعینہ شکل ذہن میں نہیں لاتا۔ اس کی ایمائیت گورے اور سانوے رنگ، اور گداز و چھریے بدن،

اور سردی اور بوٹے سے قدر سب یکساں حاوی ہے۔ سوائے حرکت کے اور وہ بھی الفاظ کی نسبت سے بہت محدود دیکھانے پر کوئی دوسرا وسیلہ اس طرح اشاروں میں ادائے مطلب نہیں کر سکتا۔ اور نہ ذہن کو اپنے طور پر مطلب کا ایک جز و پورا کر دینے کو چھوڑ دے سکتا ہے۔ مثلاً مضیٰ اور بہت تراشی میں، خوبصورت آدمی، ایک ایمائی اور رمزی نام علامت نہیں رہتی جس کو مصور اور نقاش کے مخاطب کا متخیلہ اپنے اپنے طور پر مرتب کرے۔ بلکہ "خوبصورت آدمی" ایک مجوزہ شکل و صورت اختیار کر لیتا ہے۔ کسی آنکھیں ستواں ناک کتابی چہرہ یا اسی طرح کی اور کوئی مخصوص مفصل اور مقررہ ہیأت۔ اسی طرح اگر مصور آسمان کے متعلق کچھ کہنا چاہے تو اد سے بعینہ وہی کیفیت اپنے پردے پر اتارنی پڑتی ہے جو وہ مخاطب کے ذہن میں اتارنا چاہتا ہے۔ وہ "لاتا نیرنگ سے ہے رنگ نے چرخ مخیل" کہہ کر خود آپ پر نیرنگی کے رنگ کی مصوری نہیں چھوڑ سکتا۔ اوسکو یہ رنگ خود بھرنا ہوگا غرض ادب کے علاوہ اور تمام فنوں میں عام تخمیلیں خاص میں مبدل ہو جاتی ہیں، خوبصورت آدمی، اور "آسمان" مخصوص شکل و صورت قبول کر لیتے ہیں۔ نقاش اور مصور کا خوبصورت آدمی اور آسمان کا بیان جزوی تفصیلی اور طویل ہوتا ہے۔ وہ اتنے گول مول طریقے پر ادائے مطلب نہیں کر سکتے اور اس کے علاوہ بھی اوت کو ایک اور زحمت ہے گو یہ زحمت صنفی اور فنی اور اصلی ہونے کے ساتھ ساتھ

رسمی، رواجی اور اتفاقی بھی ہے۔ یعنی ایک حد تک یہ خود ان فنون کی اصل و نہاد کا عکس ہے۔ اور اس حد تک واقعی اور اصلی ہے۔ اور ایک حد تک محض فن کاری کی روایات اور ارتقا کا عکس ہے اور اس معنی میں محض اتفاقی ہے۔ تقریباً تمام عالم میں مصوری اور زینت تراشی وغیرہ میں اوس طرح کا بیان بہت کم مروج تھا اور اب بھی بہت کم ہی مروج ہے جسکو ادب میں "دلائل غیر وضعی" کہتے ہیں یعنی الفاظ کے اصلی لغوی معنی اور اوس کے فنکارانہ مفہوم میں عدم تطابق۔ مثلاً لفظ "شیر" سے مراد جانور شیر نہیں بلکہ بہادر آدمی لفظ "عل" سے مراد جواہر عل نہیں بلکہ مشوق کے لب اور لفظ "زگس" سے مراد پھول زگس نہیں بلکہ مشوق کی آنکھیں مغربی نقاشی اور مصوری کی فنی روایات میں اسکی گویا اجازت نہیں موضوعہ شکل کا کسی اصلی یا دیوالائی فرضی شکل سے تطابق لازمی ہے۔ یعنی تصویر کی شکل کو کسی اصل کی نقل ہونا چاہیئے۔ مشرق میں بھی تطابق ہی عام ہے گو انحراف، مغرب کی نسبت زیادہ مروج ہے۔ غرض بالعموم غیر ادبی بیانات اوس وقت تک با مفہوم اور با معنی نہیں ہو سکتے جب تک بیان ہو ہو درست نہ ہو یعنی کسی مغلوں اور متعارفہ اصل کے مماثل نہ ہوں ان فنون میں استعاروں اور کنایوں سے گویا کام نہیں لیا جاتا۔ مصویر شاعر کی طرح گلاب جیسے گال اور کنول جیسی آنکھیں نہیں کہہ سکتا۔ یعنی وہ گال کی جگہ گلاب کا پھول اور آنکھ کی جگہ کنول کا پھول نہیں بنا دے سکتا۔ اُسکو گال

اور آنکھ کی جگہوں پر ایسے خطوط اور شکلیں بنانی ہونگی جن کو دیکھنے والا آنکھ اور گال کے بالکل مماثل اور مشابہ پائے۔ یہ مماثلت اور مشابہت کی بحث پھر ایک اور سلسلے میں آئے گی۔ یہاں فنون لطیفہ کے فنی نصب العین اور موضوعات کی بحث ہوگی۔ مگر فی الحال یہ زاویہ نگاہ نہیں ہے۔ سردست ہم لوگ صرف مختلف فنون کے مادی وسائل اور طرز بیان کی چند خصوصیتیں مطالعہ کر رہے ہیں۔ اوس وقت یہ نقطہ نگاہ زیر بحث ہوگا کہ تمام فنون کی غرض و غایت ہی ایفے اون کا مقصود آخری ہی اور ان کا موضوع ہی فطرت کا چہرہ اتارنا ہے۔ اون کو اصولاً فطری چیزوں کی شبیہ اتارنا ہی چاہیئے۔ فن کا غیر فطری یا نا فطری چیزیں بالکل بننا ہی نہیں سکتا۔ مگر یہاں پر نصب العین اور موضوع کی جنس سے بحث نہیں یہاں پر وسیلہ اور طرز بیان معرض بحث میں ہے۔ یعنی ادب اور رقص کے سوا تقریباً تمام فنون کا مادی وسیلہ اور اس وجہ سے طرز بیان ہی ایسا ہے جو صرف جزو تفصیلاً تخصیصاً اور طوالت کے ساتھ مطلب ادا کر سکتا ہے۔ اگر ایک پردے پر گلاب اور کنول کا پھول بنا دیا جائے تو کوئی اون کو دیکھ کر مفہوم نہیں پاسکتا کہ اس مراد ایک "خوبصورت آدمی" ہے جس کے گال گلاب اور آنکھیں کنول جیسی ہیں خواہ اس کی گلاب اور کنول کی شبیہ کسی قدر فطری اور اصل کے مطابق ہو۔ بیان کا بے مفہوم ہونا فن کار کے گلاب اور کنول کی ہو ہو تصویر اتارنے یا نہ اتارنے پر منحصر نہیں ہے۔ بلکہ وسیلہ اور طرز

میں یہ اہمیت نہونے کی وجہ سے ہے۔ اوس میں ایمائیت اور مریت سے فقدان کی وجہ سے ہے۔ گلاب جیسے گال، سنکر جو مفہوم ذہن میں آتا ہے وہ گال کی جگہ گلاب کی تصویر دیکھ کر نہیں آتا۔ گل عارضہ آتا ہے۔ میں با مفہوم ہے۔ اور تصویر میں گالوں کی جگہ گلاب بے مفہوم گوبکاس ڈالی اور چھانگل کے بعد شاید یہ کہنا درست نہ رہا ہو۔

مشرقی اور مغربی فنون کے ساتھ اب دو اور طرح کے فنون بھی جمالیات کی دنیا میں داخل ہو گئے ہیں۔ ایک وہ جن کو قبائلی کہتے ہیں۔ ان کے ماخذ مختلف جنشی نسل اقوام یا قدیم امریکن قوموں سے سکن ہیں۔ یہ عجیب اتفاق ہے کہ ان عملوں نے مغرب کی جمالیاتی دنیا میں بہت جلد قدم جما لیا۔ اور بہت سے جمالیات کے ماہرین ان کی روشنی میں اپنے نظریے اور قدروں پر نظر ثانی کر رہے ہیں۔ یہ آرٹ بالکل اور قسم کا ہے۔ اور اس کی قدریں بالکل جدا گانہ ہیں۔ یہ مغربی نظریے کے مطابق حامل جمال تو نہیں۔ مگر ان میں جوش اور شدت احساس کا وہ زور رہا ہے کہ ان کے مروجہ مغربی اصطلاح میں ناجمیل ہونے کے باوجود ان کو فنون لطیفہ کے عملوں سے خارج نہیں کر دیا جاسکتا۔ اور دوسرا مآخذ اوس زمانے کے فنون ہیں جب انسان یا تو ہنور مکمل انسان ہی نہوا تھا یا اپنی انسانیت کے بالکل ابتدائی منازل طے کر رہا تھا۔ جمالیاتی فنکاری کی عمر تقریباً انسان یا کم از کم انسانیت کے برابر معلوم ہوتی ہے۔ پچاس ساٹھ ہزار برس سے زیادہ پرانی تصویریں انسانوں کے فطری اور قدیمی سکن یعنی پہاڑوں کے غاروں

میں پائی جا چکی ہیں۔ اور اس سے بھی زیادہ عمر کے دستوں اور رکھیلوں پہ کام کئے ہوئے اوزار اور ہتھیار کثرت سے ملتے ہیں۔ دور افتادہ جگہوں پر جزیروں کے وحشی قبائل میں جو تہذیب و تمدن کے اعتبار سے ہزاروں در ہزار سال پیچھے ہیں، ہنوز کپڑوں کے استعمال سے نا آشنا ہیں اور جنسی تعلقات سے بے ملا سراسر فراغت کر لیتے ہیں۔ بدن کو رنگنے اور گلوں میں لاد ڈالنے کا دستور عام ہے۔ سو فیوولوجی کے ماہرین کا خیال ہے کہ زبوروں کا رواج کپڑوں کے رواج سے قدیم ہے یعنی خوشنمائی کا احساس، خوشنما بننے کی کوشش، خوشنما بنکر موثر کرنے کا جذبہ اور خوشنما بنی ہوئی شے سے لطف اندوز ہونا اور اس کے سحر میں پڑ جانا تہذیب و تمدن کا اثر نہیں بلکہ شاید جمالی اور ازلی ہے۔ موجودہ مغربی خوشنما کی افستال پر درمربانی اور جسم نمائی یا اونکی مشرقی بہنوں کی حنا و غارہ و گلوں نہ نوازی کوئی نیا تماشا نہیں جو حال میں یعنی صرف دو ڈھائی ہزار برسوں سے وجود میں آگیا ہو بلکہ ایک جمالی اور فطری عنصر کی نمود ہے جس کی اساس نفسی یا شاید منافع اور حیات ہی ملک پہنچی ہوئی ہے۔ اور افتادہ پرستوں نے افتادہ کا جو مفہوم بنا رکھا ہے اوس معنی میں غیر افتادی ہے حنا، غارہ، گلوں اور گودنے سے اوس طرح کی کوئی ضرورت نہیں رفع ہوتی جس طرح کی سردی میں ٹاٹ سے بدن ڈھانک لینے سے یا بھوک میں خنک چنے چنا لینے سے۔ مگر ظاہر ہے کہ خوشنما بننے کا دستور بے سبب نہیں، بے مفہوم نہیں، بے

از نہیں۔ اس کی اپنی ایک مخصوص افادیت ہے۔ اور ایک غصہ
جملی تقاضے اور جذبے کی نمود ہے۔

خوشنما بنانا ایک تڑپ کا تقاضا ہے۔ ایک حسرت اور آرزو
کی نمود ہے۔ ایک اضطراب کی نکاسی ہے۔ اور ایک شوق اور ارمان
کی تجسیم ہے، اور خوشنما شے ایک سامان لطف و انبساط ہے۔ ایک
برقی مشین ہے جس سے لطف و نشاط کی لہریں منشور ہوتی ہیں اور
دل و دماغ میں "رسیو" ہوتی ہیں۔ جمالیاتی فنکار کی مختلف طریقوں
پر خوشنما چیزیں بناتی ہے۔ اور حسرت کا چشمہ رواں کر دیتی ہے۔

باب سوّم

تخلیق و تعمیر اور اس کا سرچشمہ

فنکار کیوں تخلیق و تعمیر پر مائل ہوتا ہے؟ اس کے پس پشت کوئی شے کار فرما
ہے؟ وہ تخلیق کے نظریات و تصورات ہم تک نہیں پہنچے۔ ان کی جدید تاویلیں۔
یونانی دور کی تاویل کہ فنکارانہ سرگرمیاں ایک اس جنس کی شے ہیں جیسے بچوں اور
جانوروں کا نقلیں اتارنا۔ ایک دوسری تاویل کہ فنکاری اک ازلی مقصدیت کی
اپنے حصوں کی راہ میں کاوش ہے۔ ایک اور تاویل کہ فنکاری شعور مطلق کی خود شعوری
کا ایک لمحہ ہے۔ فطری اور انسانی تخلیق۔ اک ہیجان و اضطراب کا اپنے نکاس کی
راء تلاش کر لینا۔ تحت الشعوری خواہشات کا اپنے حسب منشا ایک شے تخلیق
کر کے اپنے کو پورا کر لینا۔ فرار کا نظریہ۔ کھیل کا نظریہ۔ یہ ایک کرشمہ دوکار۔
اظہار و ظہور اور عرض و بلاغ۔

آرٹ کا چشمہ کب ابل پڑا نہیں کہا جاسکتا۔ کیسے ابل پڑا نہیں کہا

جاسکتا۔ کہاں اہل چڑا نہیں کہا جاسکتا۔ اور کیوں اہل بڑا ایک بہت مختلف فیہ بحث ہے۔ اور اس وقت تک طے نہیں پاسکتی جب تک فلاسفہ عقولات یہ نہ تسلیم کر لیں کہ یہ سوال "فلسفہ" کا یعنی نری قیاس آرائی کا نہیں بلکہ دراصل نفسیات کا ہے۔ اور علمائے نفسیات اپنے معمول میں تجارب کے ذریعے نفسیات کے تحت الشعوری سرچشمے کا سراغ نہ پالیں۔ یہ منزلیں ہنوز افق پر بھی نمودار نہیں۔ مگر عقل و فکر علم نفسیات اور اس کے تجارب کے انتظار میں ہاتھ پر ہاتھ دھرے بیٹھی نہیں رہ سکتی تھی بالخصوص ارتقاء علوم کے اس دور میں جب فکر پیمائی عقل جنبانی اور قیاس آرائی ہی علم و وقوف کا واحد ذریعہ تھی اور اسی کے حاصل تحصیل کو "علم" کا اعتبار حاصل تھا۔

آرٹ کا چشمہ مدت مدید سے اہل رہا تھا۔ جین و لاجین سے لیکر مصر و یونان تک اہل رہا تھا۔ اور تقریباً تمام معروف صورتوں میں اہل رہا تھا۔ شاعری، مہندی، مصوری، نقاشی، رقص اور سرود سے تمام دنیا روشناس تھی۔ مگر ہمیں اس کا سراغ نہیں ملتا کہ عہد عتیق کے فن کار اور نقاد اس چشمے کا سرچشمہ کیا تھے رکے تھے۔ اس کی غرض و غایت کیا قرار دیتے تھے۔ اس سے فائدہ اور حاصل کیا سمجھتے تھے۔ اس سے کام کیا لیتے تھے۔ خود اس کے دور کے نظریات و تصورات تو غائبانہا ہمیشہ کے لئے لاپتہ ہو گئے۔ مگر دور حاضر میں اس کا سراغ لگانے کی کوشش کی گئی ہے۔ اور علماء و محققین نے متعدد نظریات پیش کئے ہیں۔ اکثر تاویلیں

مذہبی ضروریات و جذبات کو سرچشمہ ٹھہراتی ہیں۔ خال خال افسانہ جس کے جذبات کا بھی مذکور ہے جس کو اب ہم "جمالیاتی" قرار دیتے ہیں۔ مگر یہ تاویلیں تمام تر ہماری ہیں۔ قیاسی ہیں۔ تاریخی اور خود صنائع یا اداس کے معاصر کی نہ بانی نہیں۔ مگر جب فنکارانہ تخلیق و تعمیر کی روایات ہزاروں در ہزار سال کی قرامت کو پوچھ چکیں اور نو بت یونانیوں کی آئی تو ایک عجیب و غریب فرع علوم پیدا ہوئی جس کی غرض و غایت ہی حقایق تک رسائی اور راز حقیقت کی پردہ کشائی تھی۔ کچھ زمانے تک دنیا و مافیہا اور خارجی اور طبیعیاتی حقائق سے لپٹا رہنے کے بعد یہ انسان اور اس کے افعال و حرکات کی طرف رجوع ہوئی۔ سو فسطائی تجربے کے رد عمل کی طور پر اس فرع علم کے ماہرین یعنی "فلاسفہ" خود حضور انسان کی طرف ملتفت ہوئے اور انسان اور اس کے افعال و حرکات "فلسفہ" کا محبوب ترین موضوع بن گئے۔

آرٹ جیسی کثیر الادج، مقبول اور مستعملہ شے کی طرف فلسفہ جیسے علم کی تجسس نگاہوں کا اٹھنا ناگزیر تھا۔ اور جو ناگزیر تھا وہ ہو کر رہا۔ غالباً وہ پہلا فلسفی جو آرٹ کے مسائل کی طرف باصفا بطور رجوع ہوا افلاطون تھا۔ یعنی تقریباً چار سو سال قبل مسیح آرٹ کی فلسفیانہ تاویلیں شروع ہوئیں۔ افلاطون نے اس کو ایک نقالی قرار دیا۔ اور ظاہر ہے کہ آدمی بشیر اور بہرہ کے بت اور تصویریں ایک طرح ان فطری مخلوقات کی نقلیں اتارنے کی کوشش میں ہیں۔ اور آدمی اور جانوروں

کے تینوں کو آدمی اور جانور کی "نقل" کہہ سکتے ہیں۔ جب مصوری اور نقاشی یعنی تصویر اور بت "نقال" اور "نقل" ٹھہرے تو ان کی تخلیق کا جز یعنی فن کا راسخ گر میاں اور مسائی اور ان کا سر خم بھی اسی طرح کی ایک شے قرار پائی جس کے تحت اور طرح کی نقالیاں ظہور پذیر ہوئی ہیں مثلاً بچے جو دیکھتے ہیں اوس کی نقلیں اتارتے ہیں۔ بندر آدمی کے افعال و حرکات کی نقل اتارتا ہے وغیرہ وغیرہ۔ یعنی فنکارانہ تخلیق و تعمیر بھی اوسى جنس کی ایک شے ہے جیسی اور تمام ساری نقالیاں اور نقل اتارنے کے جذبے کے تحت انجام پاتی ہے۔ ظاہر ہے کہ بعض اضاف فنون کی اتنی اسان اور کھلی ہوئی تاویل ممکن نہیں۔ مگر اس طرح کے فنون نظر انداز کردہ شدہ رہے۔ اور مصوری، نقاشی اوراداکاری وغیرہ جیسے فنون کو ملحوظ رکھ کر تاویل کی گئی جنہیں اس طرح کی تاویل ممکن ہے۔ دو ہزار برسوں میں فلسفہ کہاں سے کہاں پہنچ گیا۔ اور فلسفہ کی سیل میں بہہ کر فلسفیانہ تاویلیں بھی کہاں سے کہاں پہنچ گئیں۔ افلاطون کی تاویل فنکاری کی ایک تاویل تھی گو فلسفہ کی نقطہ نگاہ سے۔ بعد کی تاویلیں دراصل فنکاری سے وابستہ ہی نہیں۔ وہ دراصل فنکاروں کی تاویلیں ہی نہیں۔ وہ کچھک اور زری "فلسفہ" ہیں یعنی فلسفہ اب فنکاری کی تاویل میں کوشاں نہیں بلکہ اپنے فلسفے کے۔ اوس کی تبلیغ بلکہ نواخوانی اور مدح سرائی میں۔ وہ اپنے نظام فلسفہ کو اتنا بسیط، جامع اور ہمہ گیر بنانے اور دکھانے میں لگا ہے کہ کائنات کی ہر شے اوس کے احاطہ میں محیط ہو۔ اور چونکہ آٹ

بھی کائنات کا ایک جز ہے اس لئے خواہ مخواہ اوس کی لپیٹ میں آ جاتا ہے۔ اور ایک ایسے "کل" سے وابستہ ہو جاتا ہے جس کا بجز بعض مدرسہ فلاسفہ کے دماغ کے اور کہیں وجود ہی نہیں۔ ان تاویلوں کو ان فلسفیوں کے فلسفہ کی حیثیت سے تو مطالعہ کیا جاسکتا ہے کیونکہ یہ ادن کے فلسفے کے اجزا ہیں مگر فن کاری کے سلسلے میں ان کا مطالعہ بحر الکابل میں کود پڑنے کے برابر ہے۔ یعنی ایک بذیان کے سمندر میں باقہ پاؤں راتے مارے فنا ہو جانا ہے۔ جب کسی مسئلہ کو کانٹ اور مگل جیسے سخن بان اپنا تختہ مشق بنا رکھیں تو اوس کے سمجھنے کی کیا امید ہو سکتی ہے۔ بالخصوص جب وہ اس مسئلہ کو اپنی اصلی دیکھیوں کے محض طفیل میں ہاتھ لگائیں یعنی جب وہ اپنے نظام فلسفہ کا تمام اور تکمیل دکھانے کے لئے اور اس کے انبیاء و کے طور پر عالم کے ہر ذرے کو اس میں سمو یا ملوادکھانے کے پیچھے پڑے ہوں۔ کانٹ اور مگل "فلسفی" تھے اور اس دور میں فلسفہ ایک ایسی قدر کی دریافت کا نام تھا جو سما سے لے کر سمک تک ہر شے پر تمام و کمال جادہ می ہو۔ ان دونوں کے فلسفے میں آرتھ ایک فوق البشری شے میں مبدل ہو جاتا ہے۔ کیونکہ خود بشریت ہی ایک فوق الطبیعیاتی "کل" کا محض جز و تخمیف ہے۔ کانٹ کے فلسفے میں یہ شے اک قسم کی ازلی "مقصدیت" ہے جو کائنات کی تمام سرگرمیوں کے روپ میں پور کی ہو رہی ہے۔ یعنی تمام کائنات اک مقصد ازلی کے پورا ہونے کا تاثر ہے۔ اور جالیاتی سرگرمی بھی اس کل کا ایک جز و ہے۔ اور مگل

کے فلسفے میں ہے۔ نئے ایک قسم کا شعور مطلق ہے جو خود آپ اپنے شعور کیلئے
 کو شاں ہے یعنی ایک شعور مطلق "خود شعور" بن جانے کے لئے سرگرم
 عمل ہے۔ اور کائنات اسی سرگرمی کا شگوفہ اور ظہور ہے۔ اور آرٹ
 شعور مطلق کی خود شعوری کی ایک فی الجملہ رفیع منزل ہے۔ فنکار وہ
 ہے جس میں شعور مطلق فی الجملہ خود شعور ہو جاتا ہے۔ اور فنکاری شعور
 مطلق کے عمل تخلیق کا ایک ہلکا سا جریہ ہے۔ یعنی ایک ادنیٰ پیمانے
 پر اسی طرح کی ایک شے ہے۔ ان کئی نظریات کا فلسفہ میں کیا مرتبہ
 ہے خارج از بحث ہے۔ مگر آرٹ کو یا کسی انسانی فعل کو اس طرح کی
 کلی اور فوق الطبیعیاتی قدروں کا ایک جزو بنا دینا اور اس جزو کی حیثیت
 سے اس کا مطالعہ اور تاویل اب چنداں دیکھنا اور مفید نہیں ہوتا
 ہوتا اس سے انسان اور تمام افعال انسانی ایک بالکل نیا عالم
 ہیں۔ انسانی تخلیق و تعمیر و اصل "انسانی و مرتبی" ہیں۔ اس کا سرچشمہ
 عالم بالا میں منتقل ہو جاتا ہے۔

بنیاد اور اساس تخلیق و تعمیر کا رازہ سعی میں اپنی بات کا نام
 ہے کہ انسان اپنی محنت اور کاوش کے توسط سے کچھ فطری مواد کو
 سربو ابی مرضی اور خواہش کے موافق منظم اور مرتب کرے۔ کھانا پانی اور
 پلنگ اور کرسی بنانے والے کچھ اس کے اور کچھ نہیں کرتا کہ وہ ہے اور کرسی
 وغیرہ کو خود فطری شیا ہیں اور ان کو از سر نو مرتب کر دیتا ہے۔ وہ خود لوہے
 اور لکڑی کا خالق نہیں۔ وہ خلقی اشیا کا محض ناظم اور مرتب ہے یعنی

گو یا موجودات و طرح کی مخلوقات پر مشتمل ہیں۔ ایک لوہے کی کان اور
 درخت جیسی چیزیں جن کے معرض وجود میں آنے میں انسان کسی طرح
 اور کسی مقام پر دخل نہیں۔ اور وہ سری کھانا پانی اور کرسی جیسی چیزیں
 جن کے معرض وجود میں آنے میں انسان ایک مقام پر دخل ہو جاتا ہے۔
 ان درزمرہ کی چیزوں کی تخلیق کرنے میں تخلیق کے پس پردہ کام کرنے والا
 جذبہ یعنی محرک عمل، مفید مطلب چیزوں کی تخلیق یعنی رفع ضرورت ہے۔
 آپ دیکھ چکی ہیں کہ فنکار کا محرک عمل اس طرح کا کوئی جذبہ نہیں ہوتا۔
 اور نیز یہ کہ ایک درزمرہ کی کام چلاؤ کھانا پانی اور کرسی کو اعتبار جمالیاتی
 عمل کا حاصل نہیں۔ ان کے فنکارانہ عمل کا اعتبار حاصل کرنے میں ایک
 اور مرحلہ آتا ہے۔ یعنی ان میں بعض ہیسانی قدروں کا بھردہ ابھی ضروری
 ہے۔ اور انہیں قدروں کی تخلیق یعنی کسی انسانی مخلوق کو ان سے محروم
 کر دینا جمالیاتی فنکاری ہے۔ اب سوال یہ ہوتا ہے کہ یہ قدریں کون ہیں
 کہاں سے آتی ہیں یعنی فنکار کی قدریں کس طرح تخلیق کرتا ہے۔ ظاہر ہے
 کہ یہ قدریں حواس و حسیات و احساس و تخیل ہی کی پروردہ اور مخلوق
 ہو سکتی ہیں۔ اور حوادث زندگی، اتفاقات زمانہ، اون کے زبردست مرتبہ
 تخیل اور تکنیکی جہارت ہی کی راہ سے آ سکتی ہیں۔ کیونکہ فنکار کے اوزار
 کی جھولی میں ان کے سوا کچھ ہوتا ہی نہیں۔ حواس و حسیات اور فطری
 خارجی اشیا کے مابین رد و ثبوت سے احساس اور تخیل ایک خاص طرح
 مرتبہ اور تیار ہوئے ہوئے ہیں اور جب کسی ہیچ یا کسی تصویر کی پچھلے سے دن

دماغ اور اعصاب ہیجان میں آجاتے ہیں تو ہیجان اپنے نکاس کی راہیں ڈھونڈھنے لگتا ہے۔ متخیلہ مشعل اور برائے نیچہ ہو جاتا ہے۔ متحرک ہو جاتا ہے۔ یعنی حوادث زندگی اور افتا و زمانہ سے قزح شدہ مواد کو طرح طرح سے ترتیب و ترکیب دینے لگتا ہے۔ اک غیلہ عالم نظروں میں آکر اچھا ہوتا ہے اور تکنیک اس تمام غیلہ کیف و عالم کو کسی وسیلے میں تبدیل کرنے لگتی ہے۔ مثلاً کسی دوشمنہ کے نظارے یا تصویر نے۔ بابل کے تاروں پر ضرب لگا دی ہے اور اس کے رخساروں کی رنگینی، شادابی اور تازگی کا عالم بندھا ہے۔ رنگینی، شادابی اور تازگی کا جو غصہ ان اور انداز احاطہ احساس میں ہے اس کو متخیلہ اپنی ترکیب و ترتیب کی عمل پیرائی سے اور لطیف تر اور پر کیف تخیل کرے گا۔ کوئی ایسی منسلکہ قدر کوئی ایسا تجربہ تخیل میں زندہ ہو جائے گا جس میں رنگینی، شادابی اور تازگی کی بہا ریز تر اور امتزاج لطیف تر ہو۔ مثلاً کوئی مراد پر ہو نچا ہوا گلاب کا پھول۔ احساس اور تخیل کی مدد سے آدمی کے گال میں گلاب کی قدریا بھر جائیں گی۔ اور متخیلہ میں ایک رخسارہ جو رنگینی، شادابی اور تازگی میں مثل گل کے ہو مصور ہو گا۔ اور ادب کا تکنیکی وسیلہ اس مصورہ عالم کو اپنی جنس یعنی الفاظ میں تبدیل کرنے لگے گا اور آدمی کا رخسارہ محض عارض ہو جائے گا یعنی تکنیک احساسی اور تخیلہ کیف کے لئے ایک "بدل" وضع کرے گی۔ علیٰ ہذا القیاس کلہاڑی کی تخلیق میں احساس اور تخیل کلہاڑی کے بھول اور کھیل اور دستے کو اپنی اپنی جدا گانہ اور پھر آپس کے ربط کے اعتبار

سے لائہائی اچھرائی اور مٹائی میں خاص خاص مقدار و حجم اور تناسب کا تخیل کر میں گئے۔ اور کرسی کی تعمیر میں اس کے پایوں کی گولائی کو اس طرح کا وضع کریں گے جیسا کسی محسوسہ اور تخیلہ نقش اور کیف سے میل کھانے کے لئے درکار ہو۔ یعنی مخلوق احساس اور تخیل کی پروردہ ہوگی۔ ویسی ہوگی جیسی احساس و تخیل میں ہے۔ بالعموم آدمی سے گال گلاب جیسے نہیں ہوتے۔ روزمرہ کی کام چلاؤ کلہاڑی اور کرسیاں ایسی نہیں ہوتیں۔ یعنی حیاتی قدروں کے اعتبار سے اس توازن، تناسب اور لطافت کی حامل نہیں ہوتیں۔ یعنی فنون لطیفہ کا سرشیمہ دراصل حواس و حسیات کی غیر معمولی ذکاوت ہے۔ کیونکہ بعد کی اور تمام باتوں کا دار و مدار بالواسطہ دور یا قریب کی نسبت سے انھیں سے وابستہ ہے۔ حوادث زندگی اور افتا و زمانہ سے رد عمل قبول کرنا، متخیلہ میں تجارب کا منسلک ہونا، فراہم شدہ مواد کی کثرت اور تنوع تمام کی تمام چیزیں حواس و حسیات کی ذکاوت پر منحصر ہیں۔ جو شخص غیر معمولی ذکاوت نہ رکھتا ہو وہ فنکار نہیں ہو سکتا۔ کیونکہ اس کا متخیلہ اور ادب کی شخصیت اس طرح مرتب ہی نہیں ہو سکتے کہ تخلیق و تعمیر کا کام سرانجام دے سکیں۔

میرے خیال میں تو ایک بڑا اور سچا فنکار ذکی بحسی کا مجروح کردہ یک خوں چکان پھر کتا ہوا دل ہے۔ ایک ساز ہے جس پر ہر طرف سے ضربیں پڑ رہی ہیں۔ ایک رباب ہے جس کے تار ہزاروں اشیا سے اس طرح مل گئے ہیں کہ اس سے بہتوں سے ملی ہوئی ایک آواز نکلی چلا آتی ہے،

ایک ہستی ہے جو ایک کے بجائے چند آنکھیں رکھتی ہے۔ منگی آنکھوں کے بجائے ایسی آنکھیں رکھتی ہے جن پر کچھ کار عملیں اور دو رہنیں چڑھی ہیں۔ جو اور نہیں دیکھ پاتے اذکو وہ دیکھ لیتا ہے جس کو اور، سادہ اور بے رنگ پاتے ہیں اسے وہ شفق سے زیادہ رنگ میں شرابور دیکھتا ہے۔ اور نیرنگی شہود سے بے کیف ہو کر غایت اضطراب اور ہيجان کے عالم میں ڈالہا نا یک حرکت کرنے لگتا ہے بلکہ خود بخود اوس سرزد ہونے لگتی ہے۔ ورنہ شیکسپیر کا ایریل ڈالہا نہ پھول پھول مدھ کیسے جو ستا کھتا ہے۔ اور خواجہ حافظ دیوانہ دار ایک تل برسم قند اور بخار کیسے پھٹنے لگتے ہیں شیکسپیر اور حافظ دونوں کے ساز دل غم و درد کا کے ساز سے ہم آہنگ ہیں نغمہ اور شعرا دن کے رباب دل کی کھنک ہے جو ایک سے ہوئے ساز سے عود کر رہی ہے۔ مگر ان کے ساز ذی روح ہیں اور ان میں ایک لچک ہے جو بنیادی کھنک میں انبساطی اور ٹون کا اضافہ کر دیتی ہے۔ ایک ترنگ اور سستی ہے جو روح فرسانی کو خاطر میں نہیں لاتی۔ جو "غم ہستی" سے نشاط و سرود کا مواد تجرید کر لیتی ہے۔ جو "تقد حیات" کی مشقت اور صعوبت اور "بدنغم" کی سختی اور تلخی کو نغمے اور شعر میں مبدل کر دیتی ہے۔ جو میں درد، سوز اور گلزار تو بلا کا ہے مگر روح فرسا نہیں بلکہ روح پرور، جاں نسل نہیں بلکہ جان بخش، تنہا کروینے والا اور دبا دینے والا نہیں بلکہ بجا لینے والا اور اوچھال دینے والا۔ یعنی اس میں درد، سوز اور گلزار نے سستی، جوش اور ترنگ کی صورت اختیار کر لی ہے۔ یفن کار نہ دل و دماغ

اور افتاد مزاج کی ترکیب کی ایک اور خصوصیت کی وجہ سے ہے جس کی طرف اشارہ آچکا ہے۔ یعنی یہ کہ وہ عالم اضطراب و ہيجان میں ہما و غما کی طرح منتشر اور پراگندہ نہیں ہو جاتی۔ بلکہ ایک فعل تخلیق و تعمیر کی صورت لے لیتی ہے جس میں متخیلہ اک ضاع اور حیات کا رہن جاتا ہے۔ اور "تجرید وجود" اور قید حیات سے فراہم شدہ مواد کو اپنے طور پر از سر نو مرتب کرنے لگتا ہے۔ جس میں یہ جمع شدہ مواد اس کی رہنمائی اور ہدایت کاری میں ایک اور ڈھنگ اور آہنگ سے مربوط ہونے لگتا ہے۔ یعنی فنکار کا اضطراب و ہيجان ہمارے اور آپ کے اضطراب و ہيجان کے برابر نہیں۔ استثناء اور پراگندگی کے مرادف نہیں۔ بلکہ وہ اضرابی صرف اس مخصوص درد و معنی میں ہوتا ہے کہ اس کا طرز عمل اور طریق کار یعنی ادس کا تخلیقی اور تعمیری رد عمل قوائے عقلیہ اور ذہنیہ کی رہنمائی اور ہدایت کاری میں نہیں سرانجام پاتا جلد یا ہمارے اور آپ کے ساتھ ہوتا ہے۔ بلکہ شعور جمال اور تخیل کی پردہ دگاری کی رہنمائی اور ہدایت کاری میں عقل و فکر کے آئین کے مطابق آگے نہیں بڑھتا چلا جاتا بلکہ ہيجان و اضطراب کے سکون اور طمانیت کے بجھے۔ ایک نامعلوم نادانستہ مبہم، نامتعین منزل کی طرف یعنی "کس نہ دانست کہ منزل گیم مقصود کجا است" کی جنس کی۔ پس "ایں قدر ہست کہ بانگ جرسے می آید" کی قسم کی۔ یعنی جو ناشعوری یا تحت الشعوری ہوتی ہے۔ جو نفس کی گہریوں میں دبی اور مستور ہوتی ہے۔ جو رفتہ رفتہ ابھرنی آتی

ہے منظم اور مرتب ہوتی جاتی ہے۔ یہاں تک کہ ناگہاں ایک مقام
ایسا آجاتا ہے جہاں اللہ اکبر ہر آن چیز کہ خاطر می خواست ہے کے بلجے
کا احساس اکبر آتا ہے۔ جہاں شعور جمال، تخیل کی قوت پروردگاری، انشا
ہیات اور تحت الشعوری تقاضے ظہور ہو جاتے ہیں اور ان کو وہ مل
چکتا ہے جس کے پیچھے وہ تھے۔ یعنی ایک ایسا پیکر موضوع ہو چکا ہے
جو مزاج اور منشا کے عین بقا اور موافقت میں پھر رہا ہو۔ ایسا ہوتا
ہے جس سے بہتر گمان میں بھی نہیں۔ جو گو یا اک نادر الہیہ عالم و دستہ مطلق
کا میسر آجانا ہوتا ہے۔ جو بالعموم "تجربہ وجود" اور "قید حیات" میں
میسر نہیں ہوتا۔ جس کو تجربہ وجود اور قید حیات میں دل ترستا ہے مگر
نہیں جانتا جس سے دنیا ہے ہست و بود اور کار و خاں، فطرت خالی ہے۔
جو نمائش گاہ عالم میں ناموجود ہے۔ جو قدرت کی تقصیر کا مداوا ہے۔
جو اذن نقائص اور معائب سے منز اور مبرا ہے جو عالم وجود کی اشیا
اور تجارب کو داغدار کر دیتے ہیں۔ اور جس سے مشاہد بالعموم آلودہ
ہوتے ہیں۔ جس سے تمام آلودگیاں بدگوشت کی طرح پھانسی ہوئی
ہوتی ہیں۔ جو صرف ایسے ہی اجزائے مشتمل ہوتا ہے جو آپس میں بالکل
جسیدہ، پیوستہ اور ہم آہنگ ہوتے ہیں جس میں جزو جزو کا ربط
بالکل نمایاں اور صاف ہوتا ہے۔ جو تناسب، توازن اور ہم آہنگی کا
ایک حسین و جمیل نظارہ ہے۔ مثلاً عالم ہست و بود میں کسی درد کے جی
کا اصلی حال نہیں کھلتا۔ یعنی ایسی ہستیاں نہیں جہاں کے دل کا

حال ہر بلا مشہود ہو رہا ہو۔ دل کی نیت تک رسائی محال ہے۔ مگر افسانوں
ناؤوں اور تمثیلوں کے تمام کرداروں کے دل کی نیتیں آنکھ کی طرح
دیکھی جاسکتی ہیں یعنی ہمیں ایسی نایاب ہستیاں مل جاتی ہیں جن کے دل
کا حال ہر بلا مشہود ہو رہا ہو۔ روزگار واقعات اور معاملات کو اس قدر کھول
سکتا ہے کہ دنیا ہے اور زندگی میں گوں درگوں واقعات و معاملات آتا
قدرا ایک دوسرے سے کھم گتھا ہوتے ہیں کہ ان کا سرشتہ ایک پیچیدہ
گرہ بین تم ہو جاتا ہے کسی ایک کا مخلص اور مجروح مطالعہ مشکل ہے۔ ناؤوں اور
تمثیلوں میں غیر متعلق واقعات جگہ ہی نہیں پاتے۔ جو کچھ ہوتا ہے وہ سب
بس لگتا ہوا، متعلق اور ملحق ہی ہوتا ہے۔ یعنی وہاں ایسے واقعات رو پذیر
ہوتے ہیں جبکہ سرشتہ ہاتھوں میں ہو علیٰ ہذا القیاس دنیا میں کہیں
ویسے موزوں، بے غیب اور حسین جسم و اعضا نہیں دیکھے جاسکتے جیسے
یونانی فنکاروں کے ایفرودائٹ اور اپولو کے بتوں میں۔ اور ویسے قدرتی
مناظر و شناس نہیں جیسے امپریٹنسٹ مصوروں کی تصویروں میں۔ گویا
عالم اضطراب میں تخیل وہ اشیا اور واقعات وضع کر لیتا ہے جو اس کو
مطاب ہوتے ہیں۔ جو عالم ہست و بود میں نیست و نابود ہیں۔ جو صرف تخیل
ہی تخلیق کر سکتا ہے۔ جس کو تخیل عدم سے وجود میں لے آتا ہے جس نیت
کو تخیل اور تصور نے ہست کا اعتبار دے رکھا ہے جس کو وضع کر کے ادس نے
اپنا شوق پورا کر لیا ہے۔ اپنا جی بھر لیا ہے۔ اپنی حسرت نکال لی ہے جو نفسیاتی
حسرتوں، اراموں، آرزوؤں، تمنائوں اور منشاؤں کا ظہور اور حصول ہے۔

جو انسانی تصویر کی اوج پرواز ہے جس سے ہر فکر تصور اور گمان میں بھی نہیں۔
اور میرے اور آپ کے لئے جمالیاتی فنکاری کا یہی ماحصل ہے کہ اس طرح
کی مثالی اور نایاب اشیا کا ایک خزانہ فراہم ہو گیا ہے اور اک نائنس
کھل گئی ہے۔

کانٹ اک قدم اور آگے بڑھتا ہے۔ مگر اس کا اقدام حقیقت
عقل و فکر کے صحرائے بے برگ دگیا اور عرصہ گاہ بے رنگ واد کی
طرف ہے۔ کیونکہ وہ درپردہ آرٹ کی آزاد جذبہ ہائی اور نفسیاتی سرگرمیوں
کو عقل و فکر کے راستے پر لگا دینے کے برابر ہے۔ وہ دراصل آرٹ
کا خضر و رہنما قوائے عقلیہ اور ذہنیہ کو بنادیتا ہے۔ گو ڈورڈر کر ذرا
سہمے ہوئے انداز میں۔ ایک آڑ اور حجاب قائم کر کے۔ وہ فن کارانہ
سرگرمی کو "حصول مقصد کی راہ میں مساعی" قرار دیتا ہے۔ یعنی فنکار
کا رہنما اور ہدایت کار "مقصد" ہے۔ مگر یہ مقصد مردان خدا کی طرح حسیتم
عالم سے رد پوش رہتا ہے کوئی معینہ اور مقررہ اور قابل ضبط قدر نہیں۔
بلکہ ہدایت غیبی وغیرہ کی جنس کی ایک شے ہے جو غالباً نہ قبلہ نما کی
طرح کام کرتی رہتی ہے۔ یعنی جب فنکار سرگرم عمل ہوتا ہے تو اس کے
ذہن میں ایک مافوق الطبعی مقصد بیت کار فرما ہوتی ہے اور اس کی
کاوشیں اسی مافوق الطبعی معبود ذہنی کے حصول سے وابستہ ہوتی ہیں۔
میں عرض کر چکا ہوں کہ مافوق الطبعی عناصر کو بیچ میں ڈالنا دراصل افراد
تصور فہم ہے۔ ناقابل تشریح و نادیل ہونے کا اعتراف ہے۔ "مقصد"

تو ایک دانستہ، مقررہ اور معینہ ہی شے کو قرار دیا جاسکتا ہے۔ نفاستہ
نامعلومہ، نامعینہ، مبہم اور نامضبیط مقصد ایک تقریباً بے مفہوم بات
ہے۔ فنکارانہ سرگرمی کو "حصول مقصد کی راہ میں مساعی" قرار دینے
کے ہی معنی ہو سکتے ہیں کہ عمل ذہن میں مرتبہ اور مکملہ موجود ہو اور فنکار
اس مکملہ اور مرتبہ شے کو جو ذہن میں قبل سے موجود ہے وسیلے میں
محض تبدیل کرتا ہو۔ مگر آپ جو اس احساس کے رد عمل کی نوعیت کے
سلسلے میں دیکھ چکے ہیں کہ حسیاتی، احساسی اور نفسیاتی جزو عمل ایک
مبہم، نامضبیط اور غلط جنس کی شے ہوتا ہے۔ اور تخیل اور تکنیک کی
عمل پیرائی کی طرز میں دیکھ چکے ہیں کہ دوران تعمیر میں یہ طرح طرح سے برابر
ایک دوسرے پر موثر ہوتے ہیں اور یہ سلسلہ تکمیل عمل تک برابر جاری رہتا
ہے۔ یعنی کوئی تکملہ اور مرتبہ شے معبود ذہنی وجود میں نہیں ہوتا۔ اور
ہیأت کے بیان میں آگے آپ پھر دیکھیں گے کہ فنکار کے ذہن میں
کوئی ہیأت موجود نہیں ہوتی بلکہ رفتہ رفتہ شکل پکڑتی جاتی ہے۔ اور
فنکار کسی ماحضر اور مقرر معبود ذہنی کو اپنے وسیلے میں تبدیل نہیں کرتا۔ بلکہ
عمل رفتہ رفتہ شکل پکڑے کر کے شکل پکڑتا جاتا ہے۔ اور مکمل ہونے
کے پہلے نابود ہوتا ہے۔ یعنی کسی مکملہ وجود کی حیثیت سے۔ کوئی فنکار
یہ نہیں کہہ سکتا کہ "آخری" ہیأت کیا ہوگی۔ کیونکہ کوئی آخری ہیأت
اخیر تک پہنچنے کے قبل ہوتی کہاں ہے؟ بلکہ اکثر جہاں بڑی محنت سے
ایک خاکہ مرتب بھی کئے ہوئے ہیں وہاں بھی بڑے سے بڑے فن کار

دوران عمل میں تحریف کرتے چلے جاتے ہیں۔ اور یہ تحریف تو اے عقیلہ نہیں کرتے متخیلہ کرتا ہے۔ اور کسی «پٹرین» اور «موڈل» کے تارنے کے لئے نہیں کرتا بلکہ اپنے شعور جمال اور ذوق سلیم کی تسکین کے لئے کسی عقلی آئین کے تحت نہیں کرتا بلکہ اپنے مذاق کے۔ اور کسی عقلی مثال اور نمونے سے تطابق پیدا کرنے کے لئے نہیں کرتا بلکہ اپنا منور نامعلوم اور نامتناہی منشاپور کرنے کے لئے ایسی شے وضع کرنے کے لئے جو اس کو مبہم طور پر مطلوب تھی۔ اور اب مل گئی۔ جو اس کے تحت شعوری تقاضوں، ارمانوں اور حسرتوں کا حصول ہے۔ اور اس حیثیت سے لشفی بخش اور طمانیت پرور ہے کشمکش اور تناؤ کا محمل ہے۔ اضطراب واضطراب کا نکاس ہے۔ مگر کانٹ اپنے تینوں «کریٹک» کے چکر میں پڑ گیا تھا۔ وہ عقلی جہانی اور الوہی کے مابین ثالث بننا چاہتا تھا۔ اور تینوں کے حق دلانا چاہتا تھا۔ اور ناکام رہا۔ اور پھر اس کے پیش نظر یونانی فنکاری کی روایات اور اصول و ضوابط تھے۔ آپ نے دیکھا ہے کہ یونانی تمثیلوں کے خاکے ہی مرتب کر لینے کو عمل کا «تیار» کر لینا قرار دیتے تھے۔ گویا اصلی «عمل» اسی ذہنی خاکے کی تکمیل کی راہ میں مساعی کے برابر تھا۔ بعض فنون میں «تیار» کی منزل اور بھی تکمیل سے قریب تر پہنچ جاتی تھی۔ مثلاً تراشی اور ہندسی وغیرہ میں انھوں نے «مثالی» قدر میں وضع کر رکھی تھی۔ اور تراشی اور ہندسی مثالی شکلوں کا اتار لیتا اور تیار کر لینا تھا۔ اعضا کے تناسب جسماتوں کا توازن اور خدوخال کے خطوط مقررہ تھے۔ اوں میں مصری فنون کی طرح

غیر انفرادی اور رسمیہ قدریں صاف نمایاں ہیں۔ اور بت تراشی اور نقاشی پر کار، چاندرو اور اقلیدس کی مرہون ہو کر رہ گئی تھی۔ وہ جہنی فنکاری کی طرح ذاتی، انفرادی اور من مانی نہ رہی تھی۔ وہ فنکار کے اپنے شعور جمال اور مذاق سلیم کی تخلیق نہ رہی بلکہ یونانی ریاضیات، ہندسی اور عقلی نظریات و تصورات کی یعنی اس میں ایک عقلی عنصر کا انضمام و خیل ہوتا تھا۔ یعنی فنکاری محض کاریگری میں تبدیل ہو گئی۔ بڑے بڑے دعوؤں کے باوجود یورپ میں ہی روایت مروج رہی یہاں تک کہ پچھتراسی سال قبل مذاق نے پلٹا لیا۔ یورپی فنی روایات کی روشنی میں کانٹ ایک حق تک حق بجانب تھا۔ اونگھتے کو ٹھیلے بہا نہ ہو گیا۔ اس کے معقوبی رجحان اور غلبہ کو ایک سہارا حاصل ہو گیا۔ جو بات ٹینک کے متعلق ایک حد تک درست تھی اسی طرح کی ایک بات کانٹ نے غیر ٹینکی یعنی مادی قدروں کے متعلق بھی کہہ دی اور ایک عقلی گومانوں کا طبعی قدر فنکار کے دل میں بھی متمکن کر دی۔ یعنی یہ کہ فنکار کا کوئی «مقصد» ہوتا ہے۔ اور بچاؤ کا یہ پہلو رکھا کہ اس مقصد کو نامقررہ اور نامتعین چھوڑ دیا۔ مگر اب اس نظر پر زیادہ توجہ کی ضرورت نہیں جب خود عقل و فکر ہی نفسیاتی خواہشات اور تقاضوں کا ایک محض آلہ کار مانی جاتی ہے۔ یعنی عقل و فکر محرک عمل نہیں بلکہ جذبات و خواہشات۔ اور عقل و فکر محض اس کا ایک آلہ اور اوزار ہے۔ اور علمائے نفسیات کی تحقیق میں خود جذبات و خواہشات کا محرک تحت شعور میں مدفون ہے۔ یعنی لاشعوری ہے۔

مگر بعضوں کا خیال ہے کہ فنکاری دراصل فرار کی ایک صورت ہے۔ زندگی کی جدوجہد سے گریز ہے۔ دایہ خود فراموشی کی آغوش میں پناہ گزینی ہے۔ افیون کی بھٹی تسلی ہے۔ خواب خوش میں زندگی کی تلخیوں کو بھلا دینے کی کوشش ہے۔ اور بعضوں کا خیال ہے کہ فنکاری اس طرح کا ایک مشغلہ ہے جیسا کہ کونکا بالو کا قلعہ بنانا یا کاغذ کی ناؤ پہاڑی محض ایک کھیل ایک جی لگی۔ گو وہ یہ تسلیم کرتے ہیں کہ یہ کھیل باغ مذاق کی پیداوار ہے۔ باغ مذاقوں کے لئے ہے۔ اور رفعت مرتبت کے اعتبار سے انسان جیسے اشرف المخلوق کے شایاں ہے۔ فرار کا نظریہ تو سطحی ہے۔ کیونکہ جب تک زندگی کی جدوجہد کو ایک خاص اور محدود طرح کی جدوجہد کے مرادف نہ بنادیا جائے فنکاروں کی جگہ کا دی، دیدہ و زیبی اور عرق افشانی کو حیاتیاتی جدوجہد کی فہرست سے باہر کیسے کر دے سکتے ہیں۔ اور اس نظریہ کے حامل یہی کرتے ہیں ایک خاص فلسفیانہ اور اقتصادی نظریے اور جوش کے غلو میں آکر وہ دین و دنیا کو بھلا دیتے ہیں۔ ان کی دنیا سمٹ کر محض اقتصادی ہو جاتی ہے۔ اور اس سٹی ہوئی اقتصادی دنیا کو بھی وہ دہی مخصوص صورت دیدیتے ہیں جو ایک خاص نظریے کے مطابق ان کے خیال میں ہونا چاہیئے۔ اقتصادیات میں بھی وہ ارتقا کو نظر انداز کر دیتے ہیں۔ جو پہلے کھا وہ بیان آئندہ کیا ہو گا خدا معلوم۔ بس جو کچھ ہے حال ہے۔ اور حال کی بھی اک مخصوص صورت ہے۔ اور ساری قدروں کو اسی حالیہ اور مخصوص سلسلے میں ڈھلی ہونا چاہیئے

اور اس کے اغراض و مقاصد کے حصول کا آلہ کار ہونا چاہئے نہ وہ بے کار دنیو اور ہڈیاں ہے۔ اس نظریے کے ماتحت جدوجہد کا رخ انہوں نے جسمانی محنت کے مرادف ہو جاتی ہے۔ ظاہر ہے کہ یہ ایک بہت محدود ایک جہتی اور غالی نظریہ ہے۔ مگر فنکاری کے یکے از اقسام باز کچھ ہونے کا نظریہ تمام تر غلط نہیں۔ کیونکہ وہ کھیل کی تعریف بھی ایک خاص طرح کرتا ہے۔ یعنی ہر وہ فعل جو محض لطف و انبساط کے لئے کیا جائے وہ ایک کھیل ہے۔ یا یہ کہ کھیل طفلانہ قوت عمل کی فضولی کا نکاس ہے۔ اور کھیل وقت مدارج کے اعتبار سے مختلف منازل پر ہیں۔ اور فنون لطیفہ کھیل کی وہ رفیع ترین صورت ہے جو انسان وضع کر سکا ہے۔ اس نظریے میں ایک پہلو نظر انداز کر دیا گیا ہے جس سے اس کی جامعیت میں نقص آگیا۔ ہے وہ جس پہلو کو یہ اُجھا کر کرنا چاہتا ہے وہ بذات خاص درست ہے۔ یعنی فنون کا محض وابستہ لطف و انبساط ہونا۔ اور اس کا انسان کے حق میں ویسا ہی ضروری اور اہم ہونا جیسا کہ بچوں کے حق میں کھیل، جو بیک وقت طفلانہ قوت عمل کی فضولی کا مخرج بھی ہے اور جس کے بغیر لڑکوں کی زندگی وبال جان بھی ہو جائے۔ مگر اس میں فنون لطیفہ کو جو غلو سے خاص وابستگی ہے وہ روشن نہیں ہوتی۔ اس صورت میں ہم جمالیاتی عمل میں درد، اثر اور سوز کا تقاضا نہیں کر سکتے۔ اور غلو کی ترکیب میں ان قدروں کا غموں ان کی قدر و قیمت کا معیار نہیں بنایا جاسکتا۔ یعنی اس صورت میں یہ عنصر ان کا جزو لا ینفک نہیں

قرار دیا جاسکتا۔ کیونکہ کھیل میں شدت جذبات کے مدارج نہیں ہوتے۔
یہ نہیں کہا جاسکتا کہ فلاں کھیل کھیل کے زیادہ شدید جذبے کی تخلیق
یا ظہور ہے۔ کھیلنے کے جذبے کی شدت تمام کھیلوں میں مساوی ہے۔
کنکٹیا لڑانا، گالف کھیلنا اور گھڑندے بنانا نہ کھیلنے کے جذبے کی
شدت کے مدارج کے مظہر ہیں نہ مخرج۔ بخلاف اس کے فنون لطیفہ
کے عملوں میں جذبے کی شدت کا پہلو نمایاں ہوتا ہے۔ اور بعضوں
کے نزدیک ہی سب سے اہم پہلو ہے اور اسی کے اعتبار سے عمل کا
مقام اور درجہ قائم ہوتا ہے۔ اور گو بعض نقاد اس کو اتنی قطعی برتری نہیں
دیتے یعنی اس کو عیار واحد نہیں ملتے مگر اس کو ثانوی کوئی نہیں قرار دیتا۔
ناشناس اور خود غرض عامی اور نقاد یہ سوال اٹھاتے ہیں کہ
آرٹ کا مقصد کیا ہے؟ ناشناس اس لئے کہ وہ دلوں میں ایک بت
بٹھائے ہیں اور اپنے دلوں میں بیٹھے ہوئے اس بت کے علاوہ وہ کسی
اور شے کو جانتے ہی نہیں۔ پہچانتے ہی نہیں۔ اور ہر شے میں "من انداز
قدرت رومی شناسم" کا دھوکھا کھا کر اسی بت کی ایک کجی دیکھنے لگتے ہیں۔
اور خود غرض اس لئے کہ وہ مقصد سے اپنا فائدہ مفہوم لیتے ہیں۔ یعنی
در اصل سوال یہ ہے کہ میرا اس سے کیا فائدہ ہے؟ ناشناسوں سے
کوئی کہے کہ آنکھیں کھولو اور دیکھو کہ "دنیا میں طرح درجہ اور کبھی
تو ہیں۔" اور خود غرضوں سے کوئی پوچھے کہ درد کی شدت میں ترپنے
کا کیا مقصد ہے؟ زخم کی میس سے کراہنے کا کیا مقصد ہے؟ آدھی

راتوں کو رونے سے کیا فائدہ ہے؟ ترپنا، کراہنا اور رونا ایک ذاتی
فعل ہے جس کا فائدہ ترپنے والے کراہنے والے اور رونے والے
تک محدود ہے بقول شاد۔

ترپ اے دل! ترپنے سے ذرا سکین ہوتی ہے
خوشی سے مصیبت اور کبھی سنگین ہوتی ہے

ان اضطراری اور بے ساختہ افعال و حرکات سے مصیبت کی
سنگینی کم ہوتی ہے۔ دل کچھ ہلکا ہو جاتا ہے۔ قلب میں کچھ سکون آجاتا
ہے۔ یا کچھ وہ دوسرا پہلو آرٹ کے عمل بالغ کے لئے اسی قدر ضروری
اہم اور ناگزیر ہونے کا ہے جتنا نا بالغوں کے لئے کھلونے یا کھیلنا۔
کیا بچوں کے کھیلنے سے کسی غیر کا کوئی مقصد پیدا ہوتا ہے؟ تو بھر بالغوں
کے کھیل کے متعلق یہ سوال کیوں کیا جائے؟ اور سوال کو اس سے
زیادہ بے مفہوم کیوں نہ سمجھا جائے جتنا ہی سوال اگر کوئی لڑکوں کے
کھیل کے متعلق کر بیٹھے؟ سوال کرنے والے یا تو کھیل کی اہمیت سے
واقف نہیں یا اب تک روایتاً اسی نظر کے پراڑے ہوئے ہیں جو نفسیاتی
علوم کے عالم طفولیت میں مروج تھا۔ ہاں منازل بے شک ہیں اور
آرٹ کا کھیل برق سے شمع ماتم خانہ روشن کرنے کا کھیل ہے۔ یا صلح
قدرت کے بالمقابل "تو گل آفریدی چمن آفریدم" اور "تو شب آفریدی
چراغ آفریدم" کا۔ غرض بہر نوع خواہ برق سے شمع ماتم خانہ روشن
کرنے کا خواہ شب کے مقابل چراغ اور گل کے مقابل چمن آفرینی کا

ایک کھیل جاری ہے۔ فنکار ایک تعمیری عمل میں مصروف اس تخلیقی اور تعمیری سرگرمی اور اوس کے حاصل یعنی "عمل" کا یا کوئی مقصد ہی نہیں جیسے بیمار کے کراہنے اور نصیبت زدہ کے رونے یا لڑکوں کے کھیلنے کا یا زیادہ سے زیادہ اوس طرح کا ایک "مقصد" ہے۔ یعنی ایک ہیجان کا خواہ کشاکش اور تناؤ کے قسم کا ہو خواہ فنی شوق کے قسم کا آسودہ ہو جانا عمیق نفسیاتی اور تحت الشعوری تقاضوں اور حسرتوں کے حسب منشا ایک شے تخلیق کر لینا۔ تخیل سے اصل کے مزے لے لینا۔ فطری دنیا کے نقص، معائب اور کمی کا تخیل میں مدد و اگر لینا۔ یہ چیز کہ خاطر می خواست "کاہیا کر لینا محض ایک اضطراری رد عمل جسکی افادیت بالکل ذاتی ہے۔

اں یہ بات ہے کہ بیک کر شمع دو کار کے طور پر چم کو اور آپ کو ایک چیز بچا دیں حاصل ہو جاتی ہے۔ اور یہ شے میرے اور آپ کے لئے افادیت کا ایک سرچشمہ ہے۔ اس میں ایک قوت فاعلی ایک تحریک میں لا دینے کی طاقت مضمر ہے۔ یہ خود جن جذبات و کوائف کا زائیدہ ہے وہی جذبات و کوائف برائیکٹہ بھی کر دے سکتا ہے۔ اور یہ جذبات و کوائف چونکہ ایک غیر معمولی احساس اور غیر معمولی تخیل والی شخصیت کے ہیں اس لئے ایک اعلیٰ اور ارفع مثال کی حیثیت رکھتے ہیں۔ اور پھر چونکہ ان میں قوت تحریک بھی غیر معمولی ہے اس لئے ان کی افادیت بھی اسی تناسب سے غیر معمولی ہے۔ اس بات کی رعایت سے آرت گویا مثالی نمونوں کی تخلیق کا واسطہ اور ذریعہ۔

مگر یہ ملحوظ رہے کہ یہ افادیت محض ایک ضمنی اور ثانوی شے ہے آپ کے لئے نہیں۔ آپ کے لئے تو ہی اصلی اور اولین ہے۔ بلکہ خود فنکار کے لئے اگر وہ اس ضمنی افادیت ہی کو ملحوظ رکھ کر اس میں بہت زیادہ غلو کر دے اور اسی میں بہت زیادہ منہمک ہو جائے تو اندیشہ ہے کہ کہیں اوس کی اپنی ہیجانی قوت پر گرفت ہی نہ ڈھیلی پڑ جائے اور اوس کے ضبط کرنے اور اوسکو مشکل کرنے کی کوشش ہی میں فرق نہ آجائے۔ توجہ بٹ نہ جائے۔ اور عمل کو اپنے ہیجانی کوائف کے علاوہ اور کسی قدر کی حامل بنانے کی فکر میں کہیں اوس کو نہ بگاڑ دے یا اگر ایک دم بگاڑ ہی نہ دے اور اپنی فنی قدرت کو عمل میں لا کر سنبھال بھی لے تو اوس کو کھوڑا آکودہ نہ کر دے۔ فکر بہ یک وقت دو باتوں سے مشغول نہیں ہو سکتی۔ دماغ میں بیک وقت دو باتیں نہیں ہو سکتیں۔ عمل کی تخلیق کا فنی عنصر جیسا کہ بیان کیا جا چکا ایک فکری فعل ہے۔ اور فکر کی پریشانی یعنی بہ یک دم چند قدروں کے ساتھ مشغولی ایک خطرناک حالت ہے۔ مقصدیت یعنی افادے کی بالقصد کوشش اصولاً ناجائز ہے۔ مگر گڑا فنکار یہ حوصلہ کر سکتا ہے کہ بہ یک کر شمع دو کار "کر دے۔

مقصدیت اور افادیت دو ممیز اور مختلف قدریں ہیں گو تضاد اور مخالف نہیں۔ دونوں ساتھ ساتھ چل سکتی ہیں گو دونوں لازم و لازم نہیں۔ مقصد کو فاعل سے تعلق ہے۔ اور افادہ کو مصروف لینے والے سے۔ مثلاً ایک دیہاتی بٹنیہ و رکھاڑی کے روزمرہ کے ظروف بناتے وقت یہ مقصد نیکر بیٹھا ہی ہے کہ ضرورت کی کوئی چیز بنائے۔ اوس کا اور کوئی مقصد

ہوتا ہی نہیں، اوس کے دل و دماغ میں کچھ اور ہوتا ہی نہیں بجز
اس کے افادے کو فاعل سے نہیں بلکہ مصرف میں لانے والے سے
تعلق ہے کہ وہ کس شے سے کیا کام لے لیتا ہے۔ مصرف لینے کو
اوس شے کے بنانے والے سے کوئی تعلق نہیں۔ آپ مٹی کے کوزے
سے گلدان کا کام لے سکتے ہیں گو کوزہ بنانے سے کہنا کہ یہ مقصد نہ
تھا۔ آپ فنکار کے عمل سے اپنا کوئی کام نکال لے سکتے ہیں اوس کو
اپنے مصرف میں لے آ سکتے ہیں۔ مگر اس کو فن کار سے کیا تعلق ہے؟
یہ کام آپ کا ہے۔ آپ کا ایک فعل ہوا۔ فن کار کا اس طرح کا کوئی
مقصد نہ تھا، اوس کے دماغ میں کوئی جذبہ بات و تصورات ہی
اور پھلے تھے۔ وہ باقی کہاں رہا۔ روزمرہ کے بہت بنانے بیچتا ہے
تو اوس کا تخیل کسی ہل چل میں نہیں ہوتا۔ اور نہ اوس کے سامنے کو
محسوس کیفیت ہوتا ہے جس کے ساتھ وہ مشغول ہو بخلعت اس کے
فن کا جب کوئی عمل کرتا ہوتا ہے تو اس کا متخیلہ ایک ہل چل کے
عالم میں ہوتا ہے۔ اور اوس کے سامنے ایک محسوسہ کیفیت ہوتا ہے جس کے
ساتھ وہ منہمک ہوتا ہے۔ اوس کا عمل افادیت سے لبریز اور لطیف
کا ایک رشتہ ہوتا ہے۔ مگر محض اتفاقاً، ضمناً، ثانیاً، غیر ارادتاً۔ یہ
ایک پیشہ ور کہنا اور ایک فن لطیف کے فن کار کے نفسی حالات کی
تحلیل نہیں ہے۔ بلکہ اس سے غرض یہ دکھانا ہے کہ دونوں طرح
کے عملوں میں اسی نفسی کیفیت کی پوری بازگشت بھی وجود ہوتی ہے۔

اور بالکل دو طرح کے عمل ہی دونوں کے ہاتھ سے نکلتے ہیں۔ افادی
عملوں میں مقصدیت نہ صرف غالب عنصر ہوتی ہے بلکہ اوس میں
جمالیاتی عمل کے عناصر ترکیبی گو یا مفقود ہوتے ہیں۔ بخلات اس کے
جمالیاتی عملوں میں عناصر بہ سر جلوہ ہوتے ہیں اور اور کوئی عنصر یا
تو مفقود ہوتا ہے یا پردہ در پردہ محجوب۔ سوال فنکار کی نیت اور
نفسی حالت کا نہیں ہے بلکہ فنکارانہ عمل کے خاص خاص قسم کے
قدروں کے حامل ہونے اور اوس کے اسباب و علل کا ہے۔
مگر اب یہ ایک سوال ہوتا ہے کہ ممکن ہے کہ فنکارانہ عمل کی نفسی
تحلیل اور اوس کے بعض خصوصیات کے حامل ہونے کی تادیل کی حیثیت
سے تو یہ نظریہ ایک حد تک درست ہو مگر کیا بیمار کا تڑپنا اور عاشقوں کا
آدھی راتوں کو رونا فنکارانہ سرگرمیاں ہیں؟ کیا شفا خانوں کے مریض
اور مہجور عشاق فن لطیف کے فن کاران ہیں؟ کیا مریضوں کی کراہ اور
عاشقوں کی آہ کی طرح فنکارانہ عمل بھی کسی غیر کے لئے بلا افادہ اور
بلا فیض ہوتا ہے؟ ویسا ہی ہے اہمیت اور بے معنی ابے ربط اور بے
مفہوم ہوتا ہے؟ کیا فنکارانہ عمل کے لئے یہ لازم نہیں کہ وہ کسی غیر کے
لئے ہامعنی اور ہامفہوم ہو؟

تڑپنا، رونا اور کراہنا اور آہیں بھرنے کا رانہ سرگرمیاں نہیں۔
کیونکہ ان میں من حیث ایک عمل کے کسی تخیل اور تکنیکی مہارت کی جلوہ
گری نہیں ہوتی۔ اور شفا خانے کے مریض اور مہجور عشاق بھی اسی وجہ سے

فکا رہیں قرار پاسکتے کہ وہ کسی نخل کے مالک ہوتے ہیں نہ کسی تکنیک کے۔ اور عمل کے جمالیاتی قدروں سے، اور عامل کے فن کا رائد اہلیت سے معرا ہونے کی وجہ سے آہیں اور رڑ ہیں فکا رائد معیار حاصل نہیں کرتیں اور غیر کے لئے بلا لغادہ اور بے فیض رہ جاتی ہیں۔ اور آپ دیکھ چکے کہ فن لطیف کا ایک عمل افادیت سے لبریز اور فیض کا ایک سرشتہ ہوتا ہے۔ گویا افادیت اور فیض بیک کر شمع و دو کار ہی کے طور کی ہو۔ اور خالص جمالیاتی نقطہ نگاہ سے ضمنی اور ثانوی ہی قسم کی ہو۔

۱۔ فکا رائد عمل کے بالمفہوم اور بالمعنی ہونے کا مسئلہ۔ تو یہ دو طور پر مطالعہ کیا جاسکتا ہے۔ ایک اصولی اور نظری اور ایک تکنیکی۔ ایک اوس کے داخلی محتویات اور شتملات کے اعتبار سے اور ایک اوس کے خارجی پیکر کے اعتبار سے۔ اگر عمل کے بالمفہوم اور بالمعنی ہونے سے مراد کسی غیر جمالیاتی افادے کے امکان کو ملحوظ رکھتا ہے تو یہ ضرور نہیں۔ یا اگر اس سے کسی مفروضہ "نیک" رد عمل کا بالقصد ابھارنا مقصود ہے تو یہ بھی ضروری نہیں۔ اور اگر کسی غیر کے رد عمل کو یا کسی ممکن رد عمل کو ملحوظ رکھنا مراد تو یہ بھی لازم نہیں۔ گویا اسطو نے خراج تحسین حاصل کرنے کی اہلیت کو بھی عمل کے محاسن میں شامل کیا ہے یعنی گویا اوس کے خیال میں غیروں کے یا نکلن رد عمل کو ملحوظ رکھنا لازم ہے۔ مسئلہ کی چھک نظری حیثیت تو یہی ہے۔ گویا عمل کا ہے اپنے درجہ اور غلو کی وجہ سے، گاہے اقتصادی تقاضوں اور مجبوریوں سے، اور گاہے خراج تحسین حاصل کرنے کی لالچ میں، فن کار

ان باتوں کو ملحوظ رکھتا ہی ہے۔ اور کوئی عمل اس اعتبار سے بے معنی نہیں ہوتا کہ اوس میں اس طرح کے عناصر مطلقاً فقود ہوں۔ ہاں یہ اور بات ہے کہ اوس میں اس طرح کے جو عناصر ہوں اودن کو اختلاف مذاق اور اختلاف رائے کی وجہ سے فرد مایہ اور مبتذل یعنی بے معنی اور بے مفہوم قرار دیا جائے۔ مگر اس طرح کے اختلافات جمالیاتی بحث کے دائرے خارج ہیں۔

مگر بالمعنی اور بالمفہوم ہونے کا سول ایک اور طرح بھی پیدا ہوتا ہے اور دراصل عمل کے اندرونی محتویات و شتملات کا نہیں بلکہ اوس کے بیرونی اور خارجی پیکر کا یعنی تکنیک کا ہے۔ اور بالآخر مریض اور غیر مریض، مانوس اور نامانوس، فکا رکی آزادی اور با بندگی کی نشوں میں تبدیل ہو جاتا ہے۔ کسی غیر مریض طرز میں ادایا انوکھے اور اجنبی قالب میں ڈھلے ہوئے ہونے کی وجہ سے یعنی جہاں فکا رہبت آزاد ہو جاتا ہے اور اوس کی انفرادیت پیکر کو نامانوس اور اجنبی بنا دیتی ہے وہاں عمل بعد از انجم ہو جاتا ہے۔ اور علم البیان کا ایک جھگڑا اٹھ اٹھ جاتا ہے یعنی محض علم بیان کا اک تقاضہ ہے کہ ہر بیان بالمعنی اور بالمفہوم ہو۔ فکا رکھی چونکہ ایک "بیان" کرنا ہے خواہ وہ بیان تھر، دھات، لکیروں اور رنگوں ہی کے وسیلے سے ہو اسوجہ سے وہ بھی علم بیان کی اس عام قید سے آزاد نہیں عمل بیماری آہ اور ہجو ر کے نالہ شبگیر کی طرح صرف اظہار اور ظہور کوائف نہیں بلکہ مروض اور "بلایغ" کوائف ہے۔ اضطراب میں صرف رو دنیا نہیں بلکہ اضطراب اور الم کا بیان ہے۔ اوس طرح کے ایک اضطراب اور الم کا جو بالفاظ

عرفی "در دل ما غم دنیا غم معشوق شود" کی قسم کا ہوتا ہے یعنی اسکے
 تخیل کی چھپائی میں محض ذاتی عناصر غل کی طرح بھجن جاتے ہیں۔ وبقیہ جینا ہوا عنصر
 تخیل کے قالب میں ڈھل کر خاص کے بجائے عام کی شکل اختیار
 کر لیتا ہے فنکار بیکار اور عاشق کی طرح صرف اپنی ذاتی اکھنوں میں
 گرفتار نہیں ہوتا۔ وہ صرف اپنے ذاتی درد اور دکھ پر آہ کرینا والا
 اور آنسو بہانے والا نہیں۔ وہ سارے درد مندوں کا ترجمان ہے۔
 وہ زندگی کا مفسر ہے اور اپنی تفسیر زندگی ایک زمانے کے سامنے
 بیان کرتا ہے۔ ظاہر ہے کہ اس تفسیر کو ایسی صورت میں پیش ہونا
 چاہیے کہ ایک زمانہ سمجھ بھی سکے۔ غرض فنکار تمام موضوعات یعنی قابل
 عرض مطالب کے انتخاب اور منتخبہ موضوع کی طرز ادائی تشکیل دونوں
 کے معاملہ میں ایک ایسے مقام پر ہے کہ اس کو "اظہار" اور "عرض"
 میں ایک توازن قائم کرنا ضرور ہے۔ موضوعات اور طرز ادائی دونوں
 بیک وقت تعمیم اور تخصیص دونوں ہونا چاہیے۔ دونوں میں تعمیم کے
 ساتھ ساتھ تخصیص اور تخصیص کے باوجود تعمیم ہونا لازم ہے۔ فنون
 لطیفہ کی تاریخ میں یہ توازن ایک بدلتی ہوئی قدر و قیمت اور اہمیت کا
 حامل رہا ہے۔ گاہے اس کا یلٹاؤ گراں گاہے اس کا سکاڑا کہیں یہ کھاری
 کہیں وہ۔ مثلاً جد بدتریں فرانسیسی آرٹ میں "عرض" کا پہلو ماند ہے۔
 اور محض اظہار کا غالب۔ "خط لکھیں گے گرچہ مطلب کچھ نہ ہو" کی
 سی ایک کیفیت ہے۔ گو یہ کہنا بہت مشکل ہے کہ یہ ماند پڑ جانا اور

اک بے بطنی سی آجانا خود طرز ادائی خرابی اور ناکامیت کی وجہ سے ہے
 یا محض غیر مروج اور مانوس ہونے کی وجہ سے۔ غیر مروج چیز قدرے
 بعید از ہم تو ضرور ہوگی۔ مگر مانوسیت رفتہ رفتہ اس عیب کو دور کر دیتی۔
 عرض مدعا کی طرز میں اور اسالیب بیان تو محض ایک رسمی قدریں ہوتی
 ہیں۔ ادون کی عرض مطالب کی قدرت محض روایتی ہوتی ہیں۔ رسم و
 رواج کی بخشی ہوئی قوت و اہمیت ترجمانی کے علاوہ ادون میں کوئی قوت
 و اہمیت ترجمانی نہیں۔ مثلاً ادب میں الفاظ کی غیر وضعی دلائیں اور پیچیدہ
 پیچیدہ استعارے اور کنا کے لوگ بلا تکلف سمجھنے لگتے ہیں۔ و لعلہ
 چشمہ حیوان، اور غنچہ ناشگفتہ، سے مراد ہونٹھ کون نہیں سمجھتا
 کوئی وجہ نہیں کہ مصوری اور نقاشی میں بھی یہ طرز ادائی رفتہ رفتہ
 رائج ہو سکے یعنی ایمائیت تشبیہ، استعارہ اور مزیت مروج نہ ہو جائے۔
 غرض توازن کا نقطہ بدلتا رہا ہے اور بدلتا رہے گا مگر توازن قائم کرنا
 سوال ہر حال میں برقرار رہے گا۔ کیونکہ محض "اظہار" جذبات و
 کوائف تو جبلی طور پر بھی ممکن ہے۔ مگر عرض یعنی "بیان" صرف کسی
 یعنی رواجی اور رسمی ہی قدروں میں ممکن ہے۔ اور ایک فنکار کا عمل
 بھی گاہے ایک جبلی منزل پر رہ جاسکتا ہے۔ مثل الفاظ نہ مل سکنے کے
 باعث منہ بچکا دینے، دانت پینے لگنے، ہاتھ جھکا دینے وغیرہ کے یعنی
 جہاں تکنیکی مہارت انوکھے احساس کے عرض کے لئے کوئی ترکیب نہ
 وضع کر سکے اور اس کے بیان کرنے میں ناکام رہ جائے۔ اور اگر

پڑائی نہیں تو دوام ہمیشہ اور فنا کے رول کے جسے میں آیا ہے جو موضوعات
کے انتخاب اور اس کے طرز بیان داد میں انفرادیت کے باوجود جو ہم
کو ملحوظ رکھ سکے ہیں۔ جن کے موضوعات اور طرز اظہار دونوں اس قدر
عام، آفاقی، ہمہ گیر، ہر دل عزیز اور دلکش ہیں کہ زمان و مکان کی
سرحدوں کو تجاوز کر کے ان کے عملوں سے ایک زمانے سے لے کر
تمام اہل عالم کے لئے ایک افادیت اور لطفت و انبساط کا چشمہ بن
ہوا اور ان کے سرمدی نخلستان تخیل سے ایک نسیم جاں فرزا و غم
رہا ایک مدت دراز سے بہنا۔ اے عالم میں آوارہ ہے۔

باب چہارم

فلسفیانہ مقدمات اور پس منظر

جمالیات اور فلسفے کا قرآن۔ علم الوجود یعنی "اوستولوجی" فنِ اعلیٰ یعنی "اسٹی
مولوجی"۔ وہ نکسال جہاں خود قالب اور سانچے ہی ڈھلتے ہیں۔ مقطوعہ وجود۔
اس کی نوعیت، تعداد وغیرہ۔ علم۔ اس کے ذرائع اور اس کا وسیعہ۔ ہونے
اور معلوم ہونے کی بحث۔ فنکارانہ مساعی کا منتہا۔ فطرت اور فن کا رابطہ "نقلی"
کا۔ الزام۔ فطری اور فنی تخلیق کے مابین امتیازی قدر۔ درمیانی کڑی۔ جمالیات
میں تجربے کا مفہوم۔ حسابات اور حسی علم۔ جمالیات کا فلسفہ سے علیحدہ ہونا۔

یہ مطالعہ فنون لطیفہ کی طرف سے شروع ہوا ہے۔ اور اب
لفظ "جمالیات" کی دلالت میں وہ فن شامل ہے جو تمام فنون لطیفہ
کے عام اور نظریاتی مسائل کے مطالعہ پر مشتمل ہے۔ مگر اس فن کا دائرہ

فنون لطیفہ اور اس کے عملوں تک محدود نہیں اس کا دائرہ وسیع تر ہے۔ کیونکہ جمالیاتی رد عمل ابھار دینے کی طاقت یعنی دل کی گرمیوں کی کشائش کی اہلیت، عظم ربائی کی قدرت اور لطفت و انبساط بخشنے کی صلاحیت فنون لطیفہ کے عملوں تک محدود نہیں۔ کیا گلاب کا مسکراتا ہوا پھول بہ الفاظ غالب، "جنت نگاہ" اور "عید نظارہ" نہیں؟ اور کیا سمندر کی لہروں کا پراسرار لامتناہی نغمہ "فردوس گوش" نہیں؟ اور کیا نقاش ازل کی بت تراشی اور مصور قدرت کی مصوری ساز لطفت و انبساط نہیں؟ انسان خود وہ حسین ترین بہت ہے جو نقاش ازل نے تراشا ہے۔ اور روئے نگار و کھیل ترین پردہ ہے جس پر مصور قضا نے اپنی رنگ آمیزی کا کمال دکھایا ہے۔ فطرت خود ایک فنکار ہے اور دروئے انسانی جمالیاتی عملوں کی تعداد شمار سے باہر ہے۔ اور ان کا یعنی ان کے جمال، عظم ربائی، اگرہ کشائی اور انبساط فروشی کا مطالعہ فن جمالیات کے حدود میں داخل ہے۔ کیونکہ اولاً تو یہی چیزیں فنون لطیفہ کے پردہ نگاروں یعنی فن کاروں کی تحریک کا آئینہ کار اور رہبان بدول پر مضراب ہیں اور اس طرح بالواسطہ فنون لطیفہ کے سرچشموں کا خزانہ ہیں۔ اور دوسرے یہ کہ بہت سے حکماء جمالیات کے نزدیک تمام فنون دراصل انھیں کے چربے ہیں۔ اور سب سے زیادہ یہ کہ ان میں جمالیاتی کشش حد سے فزوں ہے۔ بلاشبہ انکی جمالیاتی کشش کا سراغ لگانا، ان کے موثر کرنے کا راز دریافت کرنا، ان کے

رد برد جو تاثرات ابھرتے ہیں اور ان کا تجزیہ کرنا اور انسانی اور فطری فنکاروں کی درمیانی کڑی دریافت کرنا مسائل جمالیات کے ہیں۔ اور سیر حاصل مطالعہ ان مسائل پر بحثوں سے معرا نہیں رہ سکتا۔ مگر سیر حاصل مطالعہ تو ہزاروں درہزار اوراق اور کئی جلدوں کی ایک تصنیف ہو جائے۔ اور اس طرح کی سیر حاصل اور جامع بحث اپنے موجودہ اغراض و مقاصد سے خارج ہے۔ اور سیر حاصل تو خیر ایک بڑی بات ہے صرف اور قدرتوں ہی کی اصل و حقیقت کی دریافت جو فن جمالیات کے چھ موضوعات میں ایک دقیق فلسفیانہ بحث ہے۔ اصل و حقیقت کی دریافت خواہ کسی شے کی کبھی ہو ایک بہت دور رس اور پیچیدہ بحث بن جاتی ہے۔ جو فلسفے کی ادس دقیق اور نازک ترین شلخ سے متعلق ہے جو خود "وجود" ہی کی اصل و حقیقت ہی کی دریافت سے وابستہ ہے یعنی "علم الحقیقت" یا "علم الوجود" اور خود وجود ہی کی اصل و حقیقت کی دریافت کے ساتھ ساتھ ایک اور اسی قدر دقیق اور نازک بحث خود ادراک و شعور اور عقل و فکر ہی کی حقیقت کی دریافت، اس کے طریق کار اور امکان علم وغیرہ وغیرہ کی ہے۔ یعنی "فن العلم"۔ غرض جمالیات کا مطالعہ ایک طرف فلسفے کی دو دقیق شاخیں علم الوجود اور فن علم سے ساتھ وابستہ ہے۔ اور دوسری طرف اس علم سے وابستہ ہے جو حیات و احساس و جذبات سے متعلق ہے یعنی "علم النفس"۔ میں یہاں پر ان روابط کی ایک بلی پھلکی تشریح کر کے ان مسائل کی ایک دوسرے سے

جسپیدگی اور ان سبھوں کا فنون لطیفہ سے تعلق دکھا دوں گا۔ اور اسی دوران میں اون بنیادی اور اساسی نظریات اور خیالات کی بھی مختصری کھوڑی شریح کر دوں گا جو علمی اور نظری مطالعہ میں مضمون ہوتے ہیں، جن سے بار بار دو چار ہونا پڑتا ہے اور جن سے کھوڑی شناسائی کی آگے چل کر ضرورت ہوگی تھیلس اور فیتا غورت سے لیکر تا اس دم مسائل نظریاتی نقطہ نگاہ سے کوئی قاطع حجت بات کہی جاسکی اور نہ فنکاروں کے عمل سے کوئی ایسا طرز یا رجحان ماخوذ ہو سکا جو قاطع حجت ہو۔ نظر اور عملاً دونوں طرح یہ ازلی جھگڑے قائم ہیں۔ اور قائم رہیں گے جب تک کہ جمالیات کی وہ تیسری سرحد جو علم النفس سے ملتی ہے اپنے سر سے اس جھگڑے کا کوئی حل نہ شروع کیے۔ جمالیاتی مسائل کے قلب تک رسائی کا یہی سب سے امید افزا اور بار بار دستہ نظر آتا ہے۔ یعنی کہ اس کو فلسفے سے علیحدہ کر کے منافع الاعضاء اور نفسیات سے متعلق کر دیا جائے۔ مگر اس وقت تک یہ فن شریعتاً بایک فلاسفہ بنا رہا ہے۔ اور باوجود فلسفیانہ بحثوں کی خشکی اور ایک خشک بحث کے درمیان میں پڑ جانے سے اجتناب کی خواہش سے اس سے قطع نظر مشکل ہے۔

مقدمہ اور تعارف کے طور پر اون مثالوں کو پھر لیجئے جو ابھی چند سطریں قبل جمالیات کے دائرے کی وسعت کے مثال کے طور پر گذری تھیں۔ گلاب کا ایک مسکراتا ہوا پھول بلاشبہ بقول غالب "حجبت نگاہ" اور

"عید نظارہ" ہے مگر غور تو فرمائیے گلاب کا پھول اور کجا جنت اور کجا عید؟۔ یہ گلاب اور عید اور جنت ایک جگہ جمع کیسے ہو گئے؟ گلاب چہ کیمیاوی مادوں کی ایک ترکیب ہے جنت حیوانوں کی ایک جنس کے کچھ افراد کے عقیدے میں درائے عالم اجسام ایک مقام کا نام ہے اور عید ایک تہوار ہے۔ جو تیس دن کے مسلسل دن دن بھر کے فاقہ کشی کے بعد منایا جاتا ہے۔ غرض ایک نرمی مادی چیز گلاب کا پھول جو تمام تر حاکماتہ عالم اجسام سے درائے ایک شے سے مربوط کر دیا گیا ہے۔ اور پھر ایک ناؤ و نوش کے موقع سے۔ اب سوال یہ ہے کہ جس نے ایسا کیا کیوں کیا؟ اور اس کے اس فعل میں اس کی کون کون سی صلاحیتیں برسر کار تھیں؟ آیا یہ صلاحیتیں خلقی ہیں؟ یا تحریرات کے ذریعے ماحول سے سیکھی ہوئی؟ اور خود گلاب کے پھول کی حقیقت کیا ہے؟ اور اس میں روح پروری کہاں سے آتی ہے؟ بلکہ خود وہ مادہ ہی جنکا وہ مرکب ہے اون کی اصل و حقیقت کیا ہے؟ اور اس کی روح پروری اور اس کی محض مادی ترکیب میں کیا اور کس قسم کی نسبت ہے؟ اور ایک مادہ جو کسی طرح گلاب ہو گیا ہے وہ ایک اور خاک کے توڑے کو جو شکل انسان ہے متاثر کیسے کرتا ہے؟ ایک مادہ دوسرے مادے پر اثر انداز کیسے ہوتا ہے؟ اور اثر انداز اس عجوبے طریقے پر کہ وہ اپنی پونی پھول جلے؟ گلاب کے نظارے نے اس کی روز کی زبان اور طرز گفتگو کیسے بدل دی؟ اور اس بہلی ہوئی زبان اور طرز اداسے بولنے والی دل

دماغ کی کیفیت کا کیا عالم ظاہر ہوتا ہے ؟ اور اس کا سننے والے پر کیا اثر پڑتا ہے ؟ وغیرہ وغیرہ اس طرح کے بیسیوں سوال اٹھتے ہیں۔ ان سوالات کے جوابات اسی قدر متعدد ہیں جتنے جواب دینے والے اسی قدر متنوع ہیں جتنے ان کے مزاج اور اسی قدر متضاد ہیں جتنا منطقاً دائرہ امکان میں تھا۔ اس کی کثرت، تنوع اور تضاد کے سرچشمے اور مبداء علم الوجود اور فن العلم میں یہ کیونکہ یہی دونوں علوم وہ فلسفیانہ ٹکسال میں جہاں وہ سانچے اور قالب کہے جاتے ہیں جن میں ہر نظریاتی اور علمی بحث کے اساسی اور بنیادی تصورات اور نظریات ڈھلتے ہیں۔ اور بحثوں کی شکل و صورت مقرر کر دیتے ہیں یہی وہ منہا ہیں جہاں ہونچکر بحثیں تمام ہوجاتی ہیں۔ یا یوں کہئے کہ ساری نظریاتی بحثیں عالم و مافیہا کو ان بنیادی اور اساسی قالبوں میں ڈھالنے کی کوششیں ہیں۔ اور جمالیات کی بھی تمام بحثیں انہیں قالبوں میں ڈھلکر ہوتی رہیں۔

علم الوجود میں انتہائی مسئلہ منہا اور مقطعہ وجود کی نوعیت اور تعداد کا ہے۔ اور فن العلم میں علم کے ذرائع، نوعیت اور امکان کا۔ علم الوجود کے بعض حکم اور وجود کی اصل ایک ذہنیت، عقلیت اور فاعلیت کو مانتے ہیں۔ اس کے برعکس بعض وجود کی اصل مادے کو مانتے ہیں۔ مگر یہ دونوں تعداد کے مسئلے میں وحدت الوجود کے قائل ہیں۔ گو دونوں کے یہاں اس شے واحد کی نوعیت بالکل متضاد ہے یعنی یہ دونوں مقطعہ وجود کی وحدت کے بارے میں تو بالکل متحدہ خیال ہیں مگر اس کی نوعیت کے

بارے میں بالکل مختلف لڑائے ہیں۔ اور بعض سرے سے وجود کی وحدت ہی کے منکر ہیں۔ وہ وجود کی دوئی کے قائل ہیں۔ اور دو مختلف نوع کے وجودوں کے درمیان کوئی رابطے کا ذریعہ وضع کرنے کی کوشش سے دست و گریباں ہیں۔ اور ایک طبقہ ایک مافوق الطبیعیاتی روحانی ذات کا قائل ہے۔ یہ دراصل دوئی ہی کی ایک مخصوص شکل ہے جس میں روحانی عنصر غیر روحانی پر عادی قرار دیا جاتا ہے۔ بنیادی جمالیاتی قدر و ثمن کے متعلق نظریات قائم کرنے میں علم وجود حقیقت کے یہی فلسفیانہ زاویات نگاہ زیادہ ذخیل ہیں۔ اسی طرح فن العلم میں بھی علم کے امکان، اوس کی نوعیت اور اوس کے حاصل کرنے کے ذرائع اور وسائل کے بارے میں سخت اختلافات ہیں۔ کوئی علم وقوف کا ذریعہ جو اس وحسیات کو بتاتا ہے۔ کوئی عقل فکر کو۔ اور کوئی اس کی نوعیت محض کسی اور ماحوذی بتاتا ہے۔ اور کوئی غیر کسی، ناآموختہ اور دینی، یہ دونوں علم کی نوعیت تو داخلی قرار دیتے ہیں۔ مگر اسکے حصوں کے ذرائع اور وسائل کے مسئلے میں ایک دم مختلف الراء ہیں۔ حیاتیات گروہ علم کو صرف داخلی ہی نہیں بلکہ خارجی اصل کے مطابق بھی قرار دیتا ہے اور اوس کو عالم اجسام کی صحیح اور سچی ترجمانی قرار دیتا ہے۔ بخلاف اس کے تعلقی گروہ یعنی جو عقل و فکر کو علم کا ذریعہ قرار دیتا ہے وہ علم کو نہ صرف داخلی ہی قرار دیتا ہے بلکہ اوسکو تعقل کے قالب میں ڈھلا ہوا اور اس کے رنگ میں رچا ہوا بھی قرار دیتا ہے۔ اور عالم خارجی کی اصل حقیقت کو ادراک اور شعور کی رسائی سے پرے

قرار دیتا ہے۔ اور اس کی صحیح اور سچی ترجمانی ناممکن قرار دیتا ہے۔ اس کے خیال میں حقائق کے علم کا امکان ہی نہیں۔

ان متعدد مسائل میں دو بہت بنیادی اور اساسی ہیں۔ اور تعجب نہیں ہو بعض لوگ ان مسائل کے اُن عجوبے، انوکھے اور دوراز کار کار پہلوؤں سے آشنا نہ ہوں جو انکو افلاطون اور ارسطو سے بھی زیادہ گذشتہ صدی کے جرمن فلاسفہ نے دیدیا ہے۔ یہ دو سوالات خود وجود کی اصل و حقیقت اور انسان کے ادراک و شعور کے طرز عمل اور طریق کار سے وابستہ ہیں۔ انھیں مسائل پر فلاسفہ کے خارا شگافی اور روشنگاری کے مذاق نے بہت زیادہ قلابازیاں کھائی ہیں۔ اور بطور تمہید کے انکا علم فرض کر کے آگے بڑھ جانے کی نوبت اکثر آئے گی۔ کیونکہ جمالیاتی قدروں، اور جمالیاتی احساس، اور ان کے اصل حقیقت اور مخرج کی بحثیں تمام تر اسی قالب میں دھلی ہوئی ہیں۔ یہ گویا اونکی تفصیلات کا اک خاکہ ہے۔ بطور انتباہ کے یہ ملحوظ رکھئے کہ یہ سوالات فلسفہ جیسی بھی ہوئی کتنی کے بھی وسطی حصے ہیں۔ جہاں پر ہر طرف سے دھاگے آکر اور شکن در شکن ہو گئے ہیں۔ اور جہاں سے درخت کے پتوں کے پتے تلے ریشوں کی طرح ریشے ہر طرف پھیلے ہوئے ہیں۔ ان گروہوں کے آگے تمام ناخن تاویل تاویل ملامت لا چار اور مجبور ہے ہیں۔ ہر کھولنے والے نے اپنے طور پر کھولنے کی کوشش کی ہے۔ اور اپنے اور سے کھولنے میں دوسرا دروازہ کھلا دیا ہے۔ اس میں کسی قاطع حجت و دلیل کی توقع اٹھا دیکئے مختلف نظریات سے

میں آگاہی پیدا کر لیجئے تاکہ مسئلہ کا من حیث کلی ایک خاکہ ذہن میں آجائے اس مطالعہ میں ان مسائل کی طرف توجہ بکھرنے کی ضرورت ان موقعوں پر زیادہ آئے گی، جہاں جمالیاتی احساس کی نوعیت، اس کے مخرج، اور جمالیاتی قدروں اور ان کے محمولات و مشتملات کی تشریح اور تجربہ میں خاص طور پر نظر پاتی ہی پہلو قابل غور ہوگا۔

پہلے فن علم سے وابستہ مسائل کو لیجئے۔ بحث یوں شروع ہوتی ہے کہ اگر بنی نوع انسان کی تخلیق ہی نہوتی اور یہ جنس معرض وجود ہی میں نہ آتی اور آفتاب و مانتاب اور گلاب کے پھول ہوئے جب کبھی اون کے کچھ خواص و عوارض ہوتے۔ یہی خواص و عوارض آفتاب، مانتاب اور گلاب سے ذاتی، اصلی حقیقی اور معروضی صفات ہیں۔ اور علم و قوت انھیں کی دریافت کا نام ہے۔ اور عقل و فکر کا منتہا انھیں کی دریافت ہے۔ اب سوال یہ ہوتا ہے کہ جب تمام بنی نوع انسان معرض وجود ہی میں نہ آئی ہوئی تو ان خواص و عوارض کا حال انسان کو کیسے معلوم ہوتا ہے اور ان کے متعلق کیا کہا جاسکتا ہے؟ اور یہ کیسے عقل و فکر اور علم و قوت کا منتہا قرار پاسکتے ہیں؟ اور جیسے آفتاب اور مانتاب کے کچھ ذاتی، اصلی حقیقی اور معروضی خواص و عوارض ہیں کیا اسی طرح انسان کے کبھی کچھ اپنے ذاتی، اصلی حقیقی اور معروضی صفات نہیں؟ اب یہیں سے اختلافات کا سرچشمہ چھوٹتا ہے بعض فلسفیوں کا دعویٰ ہے کہ انسان آفتاب و مانتاب اور تمام خارجی عالم کی اصلی، ذاتی اور معروضی صفات دریافت کرنے اور ان کا سراغ پانے میں تمام تر مجبور و قاصر ہے۔ اور

اونکی خارجی کیفیات انسان کے ادراک و شعور کی دست رس سے قطعی باہر ہیں۔ حقائق کا علم ناممکن ہے۔ کیونکہ انسان خود اپنے ذاتی اور معرضی عوارض سے اپنے ادراک و فہم کو منترہ نہیں کر سکتا۔ اور اس کا ادراک تمام برادس کی اپنی صفات کا ساختہ برداختہ اور اس کے رنگ میں رچا ہوا ہو گا یعنی ادسکی دریافتہ قدریں درحقیقت خارجی اشیا کی اپنی ذاتی، اصلی قدریں ہی نہیں بلکہ صرف وہی ہیں جیسی وہ انسان کو معلوم ہو سکتی ہیں اور ہوتی ہیں۔ تو گویا موجودات کی دو طرح کی صفات ہوتیں۔ ایک اصلی اور ایک غیر اصلی۔ پہلی کو خارجی اور معرضی اس معنی میں کہتے ہیں کہ وہ ادراک کرنے والے کے طرز ادراک و فہم پر مبنی نہیں۔ اور اس سے آلائیہ نہیں۔ اور دوسری کو داخلی اس معنی میں کہتے ہیں کہ وہ دراصل خارجی صفات ہی نہیں بلکہ ادراک کرنا والا کی اپنی اندرونی کیفیات ہیں۔ بغرض ایک گروہ کے نزدیک ہر شے کی ذاتی اور حقیقی صفات تمام تر خارجی اور معرضی ہیں اور انسان کے ادراک و فہم سے بعید ہیں۔ اور حقائق کے علم کا امکان ہی نہیں۔ وہ جلال و جمال اور وہ رنج پروری جو آفتاب و ماہتاب اور گلاب میں محسوس ہوتی ہے آفتاب، ماہتاب اور گلاب کی اپنی قدریں نہیں بلکہ انسان کے ادراک و شعور کی بخشیدہ ہیں۔ ورنہ آفتاب بذات خود کیسا ہے انسان کے علم سے ہرے ہے اور دوسرے کے نزدیک کسی شے کے خواص و عوارض وہی ہیں جو ادراک و فہم کی دریافت ہیں آگے۔ اور اس کا ثبوت یہ ہے کہ اگر یہ قدریں محض داخلی ہوتیں اور حقیقتاً اشیا ہی کی خارجی قدریں نہ ہوتیں تو ان کی بنا پر جو کام کیا جاتا وہ ناکام رہتا۔

اگر ہوا کی خارجی صفات آدمی کو نہیں معلوم اور اس کی دریافتہ قدریں محض داخلی ہیں تو طیارہ فضا میں اڑتا کیسے ہے؟ یعنی دریافتہ قدروں کا عمل میں ہرگز رہنا اون کے سچ اور صحیح ہونے کی دلیل ہے۔ علم کے امکان، اور معلومات کے داخلی اور خارجی ہونے کی طرح جو اس وحیات اور عقل فکر کے کام اور فرائض کے بارے میں بھی سخت اختلاف ہے محض جسمانی احساس اور ذہنی ادراک میں تمیز کرتے ہیں اور حس، اور علم، میں کچھ ماہ الامتیاز تفصیلیں قرار دیتے ہیں۔ وہ کہتے ہیں کہ جو اس وحیات صرف احساس ابھارنے کے ذرائع ہیں۔ اور محض حس علم نہیں۔ آگ جھوٹے سے جو گرمی محسوس ہوتی ہے اور شکر زبان پر رکھنے سے جو ٹھنڈا محسوس ہوتی ہے وہ کوئی "علم" نہیں محض ایک ذاتی احساس ہے اور آگ کے متعلق یہ "رئے" کہ وہ جلا دینے والی شے ہے کوئی محسوس کیفیت نہیں بلکہ ایک استدلال ہے۔ اور استدلال جو اس وحیات کا فعل نہیں۔ یہ تمام تر فعل عقل و فکر کا ہے۔ اور عقل و فکر کی استدلالی صلاحیت یعنی وہ مقدمات اور عوارض و خصوصیات جو اس کیلئے استدلال کو ممکن بنا دیتے ہیں خلقی، معرضی اور فطری ہیں۔ علم کے ماخوذی اور محض سیکھے ہوئے ہونے کے علم بردار استدلال کو بالذات کوئی منفرد فعل ہی نہیں مانتے۔ بلکہ خود عقل و فکری کا کوئی ذاتی اور منفرد وجود نہیں تسلیم کرتے۔ اور اسکو جو اس وحیات و اصحاب سے جدا کوئی مستقل شے نہیں مانتے وہ کہتے ہیں کہ ایک شے سے بار بار جلنے کے تجربے نے آگ اور جلنے کے احساس کو

لائق تک طریقہ پر منسلک کر دیا ہے۔ اور اسی کا نام لوگوں نے استدلال رکھ لیا ہے۔ اور نہ استدلال الگ سے کوئی فعل نہیں۔ اور استدلال الگ سے کوئی قوت نہیں۔ آخر اس کا مواد کہاں سے آتا ہے؟ مکرر درمکرر چلنے کا تجربہ آگ کے جلانے کی قدرت کے استدلال کی بنیاد ہے۔ اور اس چلنے کی کیفیت کے مکرر عکس ہونے کا احتمال اس کی انتہا ہے۔ استدلال سے کوئی ایسا علم حاصل نہیں ہوتا جو بنیاداً احساسی نہ ہو۔ اور نہ صرف استدلال بلکہ تخیل اور جذبات بھی تمام تر حیات کے زائیدہ اور پروردہ ہیں اور اس کے تابع ہیں محض احساس اور اور کسی خارجی شے کے منسلک ہو جانے کی مثالیں ہیں مثلاً ایک دھماکے کی کڑک کے ساتھ ساتھ ایک نظارہ سوز چمک کے بار بار تجربے نے ان دونوں احساسات کو منسلک کر دیا اور بجلی کا تصور محض ان منسلک احساسات کا زائیدہ ہے۔ تمام تخیلات آدمی طرح کے منسلکہ ربطوں کے انجمادات ہیں۔ اور تمام الفاظ صرف انکی طرف اشارات ہیں۔ دوران زندگی میں ہزاروں طرح کے تجربات اس طرح مربوط اور منسلک ہوتے رہتے ہیں جو عرف عام اور لغت میں بجلی، بادل، کلاب، زرگس وغیرہ وغیرہ کے "الفاظ" اور "تصورات" بلکہ شے کا اعتبار پائے گئے ہیں۔ تمام اشیاء درحقیقت صرف چند منسلکہ تجربات کے مجموعات ہیں۔ اشیاء کی اصل حقیقت چند منسلکہ تجربات کے مجموعوں کے علاوہ اور کچھ نہیں جس کو عرف عام میں "شے" کا اعتبار حاصل ہے اور جس کیلئے لغت والوں نے "الفاظ" اور منطق والوں نے "تصورات" وضع

کر رکھے ہیں اس کی اساس تجربہ اور تجربوں کا منسلک ہو جانا ہے۔ کوئی شے نظروں کے سامنے آئی، کوئی آواز کانوں میں پڑی، کوئی لفظ ذہن میں گذر اور منسلکہ خیالات کا سلسلہ چھڑ گیا۔ کان میں اک کڑک پڑی اور متخیلہ نے اس کو بجلی کے تخیل سے وابستہ کیا اور بجلی سے وابستہ تجربات ذہن میں تازہ ہونا شروع ہو گئے۔ متخیلہ کو یا کہ گزشتہ اور منسلکہ تجارب کی ایک فریادداشت اور خزن ہے جس کے دروازے کسی مشاہدے، نظارے، تجربے یا محض تصویر کی چھڑ سے کھل جاتے ہیں جس کو ہم غیر منطقی زبان میں بولیں گے کہہ سکتے ہیں کہ تمام اشیاء کے ساتھ کچھ نہ کچھ تجربات منسلک ہو گئے ہیں غرض ان قابلوں میں دھلے ہوئے نظر کیے آپ کو جمالیات کی بجائے ہر جگہ ملیں گے مثلاً وہ کسی شے کا حسین معلوم ہونا خود اس شے کی ذات پر منحصر ہے یعنی خود اسی شے کوئی قدر ایسی جو یہ رد عمل ابھارتی ہے یا محض دیکھنے والے کی ذہنی ترکیب کا ایک پرتو ہے۔ یعنی قدر میں اس کے دماغ میں ہیں اور حسین معلوم ہونا صرف اُن کی تخیل کے نظروں کے سامنے آ جانے کا ایک رد عمل ہے۔ یا مثلاً یہ کہ آیا دل و دماغ میں یہ قدریں فطری، خلقی اور معروضی ہیں یا خودہ جو محض بار بار کے مشاہدے سے مسموم ہو گئی ہیں۔ مادیت ان قدروں کو خود ذات شے کی صفت قرار دیتے ہیں۔ یعنی ان قدروں کا مکان اور مسکن مادہ ہے۔ عقلی اس کو ذہن کا یعنی ادراک و شعور کا ایک خاصہ قرار دیتے ہیں۔ جو ذہن و شعور کی معروضی ترکیب میں مضمر ہے۔ یعنی ان قدروں کا مکان

اور ممکن ذہن اور دماغ ہے۔ ایک تیسرے گروہ کے نزدیک جمالیاتی
قدریں ماحول کی محض بازگشتیں ہیں اور اس سے ماحوذات میں بعض
قدریں شعور سے ساتھ منسلک ہو جاتی ہیں۔ شعور کو ان کی تخلیق
یا ترکیب میں مطلق دخل نہیں ہے جوں کا توں مشہودات کو مسلسل تجارب
کی بنا پر محفوظ کر لیتا ہے۔

علم، اوس کی نوعیت، اوس کے ذرائع اور اوس کے امکان کے
تھکڑوں سے ہٹ کر جب ہم علم الوجود کی سرزمین میں آتے ہیں تو تھکڑوں
پوں شروع ہوتا ہے کہ خدا کی حقیقت اور وجود کے تو خیر منکر بہت ہیں
مگر بعضے مادے کی حقیقت اور وجود کے بھی منکر ہیں۔ مثلاً کلاب نے مادی
وجود کے۔ اور اوس کے حسن اور لطافت کے خارجی وجود کے۔ اے ان کے
خیال میں مادہ کوئی مستقل شے ہی نہیں۔ اس کا بذاتِ خاص کوئی
وجود ہی نہیں۔ یعنی صرف اتنا ہی نہیں کہ مادہ پرستوں کا یہ نظریہ کہ اڈ
ازلی اور قدیمی ہے، اگ نئے ہے جو بذاتِ خود قائم ہے اور غیر آفریدہ اور
غیر فانی ہے۔ سراسر غلط ہے بلکہ اوس دوئی والے گروہ کا بھی جو مادہ
کو ایک خالق کی تخلیق اور من حیث شے کے ایک ذی وجود شے ماننا
ہے نظریہ تمام تر غلط ہے۔ مادے کا نہ صرف بذاتِ خاص ہی اپنا وجود
نہیں بلکہ اوس کا خالق کی پیدا کی ہوئی شے کی حیثیت سے بھی کوئی منفرد
وجود نہیں۔ یہ محض ساختہ اور پرداختہ ایک شے ہے۔ ایک سایہ اور پرتو کو
اور نقبول غالب۔ ہر چند کہیں کہ ہے، نہیں ہے، یعنی جس طرح مادہ میں

خدا کو ایک نیست محض اور اس کے وجود کو محض وہی مانتے ہیں ویسے ہی یہ
مادے کو نیست محض اور اس کے وجود کو طفیلی مانتے ہیں۔ اونکے خیال
میں وجود صلی بس ایک ذہنیت، عقلیت اور فاعلیت کا ہے۔ یہ ذہنیت
عقلیت اور فاعلیت کسی ذات کی صفت نہیں کسی شے میں نہیں بلکہ مجرد
اور معرا ہے ایک کیفیت مجسم ہے جس کو وہ اپنی اصطلاح میں مایبو
لوٹ، کہتے ہیں عقل و فکر، ادراک و شعور اور مادہ اسی کل کے دو
ظہور یا رخ ہیں۔ مادہ اس نظریے کے مطابق ایک ذہن آفریدہ،
ایک عقلیت زائیدہ اور فاعلیت موضوعہ غصہ ہے جو اس ذہنیت
و فاعلیت مجرد نے اپنے آلہ کار کے طور پر وضع کر لیا ہے۔ اسکی اصل اور
نوعیت محض منفی اور تضادی ہے۔ کیونکہ اسکو اس فاعلیت مجرد نے اپنی
صند پر بطور ذریعہ اور وسیلہ محض اس لئے وضع کیا ہے کہ یہ اسکی راہ میں
حائل آکر اسکو برسرِ کار آنے پر مجبور کرے۔ جمالیاتی قدریں اس فلسفے کے
مطابق یا تو "ایسی لوٹ" کے ازلی جو ہری جمالیاتی عنصر کے شعوری اور
ارادی بلا واسطہ کاشفات اور مددگار ہیں۔ یا پھر اوسکے مادی رخ
اور عنصر کے مظاہرات ہیں۔ اور بہر نوع اساساً اور اصلاً ذہنی ہیں۔
کیونکہ اس نظریہ میں مادہ بھی اصل و اساس کی نوعیت کے اعتبار سے
ایک ذہن زائیدہ اور فاعلیت پروردہ وجود ہے۔ اب اگر جمالیاتی قدریں
کو "ایسی لوٹ" کے مادی رخ کے مظاہرات مان لیا جائے تو یہ قدریں
اوسکے مادی عنصر سے وابستہ ہو جائیں گی اور اونکی اصل و نہاد کو اوس کے

غیر مادی عنصر سے کوئی واسطہ نہ ہوگا۔ انکی اصل مادہ ذہنیہ کی ہوگی اور انکی تحقیق و تحقیق
کی دریافت صرف اس ایک سوال کی صورت اختیار کرے گی کہ یہ اس طرح کے
مظہر ہیں۔ یعنی ان طریقوں اور اصولوں کی دریافت انکے ذریعہ مادہ میسولوت کا
ملوی رخ جمالیاتی نظاروں سے ظاہر ہوتا ہے۔ مگر وحدت الوجودی مادی فلسفہ بھی
بالفاظ ہی کہتا ہے یعنی جمالیاتی مظاہرات تمام تر مادی ہیں اور انکی اصل نہاد کو
آدراک و شعور کی داخلی کیفیات سے کوئی واسطہ نہیں۔ یہ دونوں سوسے باللفظ
ایک ہی الفاظ میں ادا ہو چکے ہاں چودہ دراصل بالکل متضاد ہیں۔ کیونکہ مادی
لفظ مادہ کی تعریف اور ہے۔ اسوجہ سے لفظ ایک ہی ہو چکا ہے باوجود انکی مرادیں
دو ہیں۔ "ایڈیلیٹ" یعنی ایسی لوٹ والے طبقے کی اس لفظ سے مراد ایک مجرد
ذہنیت اور فاعلیت کا ایک ثانوی برتو ہے۔ اور مادی کی مراد ایک زرا
جسمانی وجود ہے۔ جوازی اور قیدی ہے۔ بذات خود قائم ہے۔ غیرہ آفریدہ ہے۔ اڈ
لا فانی ہے۔ اور ذہنیت، عقلیت اور فاعلیت محض اسکے خواص و عوارض ہیں۔
انکا بذات خاص کوئی وجود نہیں۔ یہ تضاد دراصل منہا ہے وجود کی وحدت
نظر سے میں نہیں ہے۔ ہر وحدت الوجود کی کسی اور وجود کے انکار مجبور ہے۔ دونی
والوں نے دراصل اسی تضاد کو حل کرنے کیلئے دو وجودوں کو اساسی قرار دیا۔ اڈ
ان کے ان دو الگ ذاتوں کے درمیان کوئی واسطہ پیدا کر نیکی کوششوں
کی زاکامی نے وجودوں کی تعداد انتہا تک پہنچادی۔ انتہا پسند حد الوجود
اپنی منطق سے شکایتیں۔ انکو اپنے مقابل کی ذات کو اپنے اپنے واحد وجودوں
کا بہرہ بنادینے سے مفر نہیں۔ دونی یا کثرت والے انتہا پسند حد الوجودوں

کی دقتوں سے تو تھوڑا دامن بچا لیتے ہیں۔ مگر وہ اس زحمت میں پھنس جاتے
ہیں کہ دو یا چند بالذات بالکل مختلف نوع کی ذاتوں میں اتصال اور ربط
کی صورت نکالیں۔ مثلاً انسان کے غیر مادی دماغ اور خارجہ وجود
مثلاً گلاب اور تنگی جیسی مادی ذاتوں میں۔ یا خود گلاب اور تنگی
مادی ذاتوں اور اوس دل کشی، لطافت، اور فرح بخش غیر مادی کیفیت
میں جو اوس میں مشہود ہوتے ہیں۔ مادیں اس کو خود مادے ہی کی کیفیت
بتات ہیں۔ غیر مادی پسند شرحیں کرتے ہیں۔ بعضے، سکو ایسی لوٹ کا ازلی
اور جوہری عنصر قرار دیتے ہیں۔ اور بعضے ذہنی اور جوہری عنصر نہیں بلکہ
ادنی مادی حیثیت کے ظہرات قرار دیتے ہیں۔ اڈ وحدت الوجودی نہیں
وہ اپنی دونی کی تکمیل کے ماتحت انکو دو بالکل مختلف نوع کی ذاتوں کا
اتصال کہتے ہیں۔ ایک مادی دوسری غیر مادی۔ اور پھر ایک غیر مادی
صفت کے ایک مادی ذات کے توسط سے ظہور کی تادیلیں کرتے ہیں۔
ظاہر ہے کہ وہ دل کشی، لطافت اور فرح بخشی کو ایک وجود مستقل بالذات
قرار دیتے ہیں۔ جمال اور جمیل میں تمیز کرتے ہیں۔ اور جمال مجرد اور صفات
معرا کے وجود کے قائل ہیں۔

یہ فلسفیانہ بحثیں چند طریقوں پر جمالیات اور فنون لطیفہ کی بحثوں
میں دخیل ہوتی ہیں اور تمام جمالیاتی مباحث۔ کے محض فلسفیانہ
شاحانوں کے طور پر معرض بیان میں آجانے کی وجہ سے فلسفیانہ
نظریات چار پانچ طریقوں پر بالخصوص دخیل رہے ہیں۔ اولاً

توجہ لیا تو قدر کی تعریف کرنے اور ان ہر سالی کے ذریعے متعین کر نہیں دوسرے
 فنکارانہ مساعی کا منتہا اور رخ مقرر کرنے میں تیسرے تکنیک اور عمل کا
 منتہا مقرر کرنے میں۔ چوتھے تنقیدی قدریں وضع کرنے میں۔ اور دیکھ
 آپس کے مراتب مقرر کرنے میں۔ اور پانچویں آرٹ کا ماحصل سمجھنے میں۔
 قدموں کے مسئلے پر بحث باؤم گارتن کے ہاتھوں فن جمالیات کے
 ایک متقل اور باضابطہ فن کی حیثیت سے بنا پڑنے کے ذکر کے بعد زیادہ
 برخل اور روشن ہوگی۔ دوسرے مطالعہ فنون لطیفہ کے مطالعہ سے
 شروع ہوا ہے اور سیاق کا تقاضہ ہے کہ وہی ضخ قائم رہے۔ اور تیسرے
 خالص جمالیاتی نقطہ نگاہ سے، مطالعہ جمالیات کی ایک مستقل فن کی حیثیت
 سے بنیاد کوئی دوسرا دوسرا سو برسوں کی بات ہے۔ مگر ضمنی اور اوچھی
 طرح پر فنون پر بحثیں اور اس کے بعض مسائل کے مطالعے، فلسفہ اور اخلاق
 کے سلسلے میں ڈھائی ہزار برسوں سے ہوتے چلے آتے ہیں اور غالباً
 فلسفیانہ ہی زاویہ نگاہ سے کچھ تو اسکی پہلو لئے ہوئے مسائل کا بیان
 زیادہ سربج الفہم اور موثر دونوں ہوگا۔ تو قدروں کے مسئلہ کو فی الحال
 ملتوی کر کے دوسرے اور تیسرے کو لیجئے اور اس کا مطالعہ اور پریمانی شد
 فلسفیانہ نظریات و اختلافات کی روشنی میں کیجئے مثلاً یہ کہ کلاب اور
 تلی حسین میں یا محض حسین معلوم ہوتے ہیں۔ ایک انگلستانی مصنف مقرر
 اور حکیم داخلی اور خارجی نظریات کے اختلاف کے سلسلے میں ایک موقع
 پر نہایت لطیف میں آکر کہتا ہے کہ گل جنبشیں کے دراصل پنے خارجہ جانیلا

ہونے اور دیکھنے والے کو نیلا معلوم ہونے کا احمقانہ جھگڑا بعض چہرے
 نادانوں نے کیا کھڑا کر دیا ہے۔ ارے جنبشیں کا پھول تو نیلا ہوتا ہی ہے۔
 معلوم ہونے کا کیا سوال ہے۔ کوئی ایسا ہے جس کو نیلا نہ کبھی معلوم ہوتا ہو؟
 اور اگر کوئی ایسا ہے تو اسکو کسی طبیب کی طرف رجوع ہونا چاہیئے۔ وہ صرف
 نیلا معلوم نہیں ہوتا بلکہ نیلا ہے۔ تھا اور رہے گا اور اگر ساری دیکھنے والی
 آنکھیں اندھی ہو جائیں جب بھی اس کا رنگ برقرار رہے گا جو وہ کہتا
 ہے اور جتنا کہ وہ کہتا ہے وہ تو اپنی جگہ پر درست ہے۔ اگر ساری آنکھیں
 اندھی ہو جائیں جب بھی بیشک جنبشیں کا پھول ویسا ہی رہے گا۔ اگر آنکھیں
 اندھی ہونے کے بجائے اگر بدل جائیں تب کیا ہوگا؟ کسی خلقت کی روشنی
 کی شعاعوں سے متاثر ہونے کی خاصیت اگر انسان سے اور ہو تو اسکی
 آنکھوں میں اس کا رنگ کیا ہوگا؟ ظاہر ہے کہ پھول کا رنگ قائم ہونے
 میں ایک دوگانہ عمل ظہور پذیر ہوتا ہے۔ اگر انسانوں کی آنکھیں اندھی
 ہونے کے بجائے بدل جائیں تو پھول کا رنگ کبھی بدل جائے گا۔ اسکا
 رنگ وہی ہو گا جو بدلی ہوئی آنکھوں میں معلوم ہوگا۔ وہ نیلا ہے، نہیں
 بلکہ معلوم ہوتا ہے۔ نیلا نام اون روشنی کی شعاعوں کا نہیں جو جنبشیں کے
 پھول سے پھوٹتی ہیں۔ بلکہ اس احساس اور کیفیت کا ہے جو اس مقدار
 کی نوری شعاعیں آنکھوں میں پیدا کرتی ہیں۔ جو شعاعیں پھوٹتی ہیں وہ
 ایک فنی خارجی اور معروضی ہیں جو خود پھول کی ذات سے وابستہ ہیں اور
 جنگو دیکھنے والے کی آنکھ اور اسکی داخلی خصوصیت سے واسطہ نہیں۔ مگر

اوس کا نام کیا ہو سکتا ہے؟ رنگ تو نام احساس و تاثیر کا ہے اور اوس میں دیکھنے والے کی آنکھوں کے داخلی صفات تمام تر داخل ہیں اور محض معلوم ہونے سے گذر کر جنشین کے پھول کے ساتھ نیک سنگونی یا بد فالی باجے مٹی کے تصورات کا وابستہ ہو جانا ایک نفسی کیفیت ہے جو ماحول کے اثر سے پیدا ہو جاتی ہے۔ اور جو اوس کی خارجی اور معروضی اصل کا جزو نہیں بنکار کی پھول کے ساتھ جذباتی نسبت ماخوذ ہے۔ جنشیں کا پھول نہ محسوس ہے اور نہ نیک فال اور اوس پر نظر پڑ جانا نہ خلون نیک ہے نہ بد سنگونی مگر اس نفسی قدر کو ابھی کچھ دیر کے لئے چھوڑ بیٹے۔ ابھی ہم لوگ اس مٹھی کے سلجھانے کی کوشش کر رہے ہیں کہ پھول کے رنگ کی حقیقت خارجی اور معروضی ہے یعنی خود پھول ہی کی ذات کے ساتھ وابستہ ہے یا داخلی ہے۔ پھول کا رنگ نیلا ہے یا معلوم ہوتا ہے۔ اور اگر معلوم ہوتا ہے تو یہ معلوم ہونا کہاں تک اوسکی خارجی صفات کے ساتھ تطابق رکھتا ہے۔ اور کہاں تک اوسکے اصل کی سچی اور صحیح ترجمانی کرتا ہے۔ یعنی جالیاتی قدروں کا بالذات کوئی خارجی وجود ہے یا وہ محض داخلی کیفیات ہیں اور ان داخلی احساسات کے علاوہ ان کا کوئی وجود نہیں۔

یہ ہونے اور معلوم ہونے کی فلسفیانہ بحث دو تین طرح فن جمالیات میں داخل ہوتی ہے۔ راول تو خود قدروں کی تعریفیں متعین کرنے میں اور ان کی اصل و حقیقت سمجھنے میں یعنی وہ خارجی اشیا ہیں اور ان کے عوارض اور خصوصیات معینہ اور مقررہ ہیں۔ یا وہ اک داخلی رد عمل

اور انفرادی احساس ہے۔ اور دوسرے یہ کہ فن کار اپنے ذاتی احساسات بیان کرنے پر اکتفا کرے یعنی اوسکا نصب العین اور منتہا ہی محض ذاتی احساس کا بیان قرار پائے یا۔ اوس پر نطابق یعنی خارجی اور معروضی تفصیلات کے نقل کرنے کی بھی پابندی ہے۔ مثلاً جو دھوئیں صدی کے مغربی مصوروں کی بڑی تعریفیں ہیں کہ وہ حقیقت سے انحراف نہیں کرتے۔ اونکی تصویریں بڑی سچی ہیں۔ اس معنی میں کہ وہ کسی شے کی ہو ہو نقلیں ہیں۔ اور دور حاضرہ کے بعض فنکاروں کے خلاف ایک دوا ملا ہے کہ وہ اپنے پریشان نادر بوٹا اور انوکھے ذاتی احساسات و کوائف کے سوا اور کچھ نہیں بیان کرتے۔ ان فنکاروں کے عمل کو جمالیاتی عمل ہی نہیں تسلیم کیا جاسکتا۔ ان میں کوئی جمالیاتی قدر موجود ہی نہیں۔ میں اوپر عرض کر چکا ہوں کہ فنکاروں کے طرز عمل و رویہ سے اس بارے میں ایک عام رجحان کا توبہ ملتا ہے مگر اس عام رجحان کے باوجود کسی اور طرز کے کالعدم ہونے کا ثبوت ہم نہیں پہنچتا۔ دونوں قسم کے فنکار ہمیشہ رہے ہیں۔ دونوں قسم کے عمل ہمیشہ تخلیق ہوتے رہے ہیں۔ کوئی نقطہ نگاہ اور رویہ اس حد تک سمجھی طرح نہیں ملتا کہ دوسرا کالعدم ہو جائے۔ اگر صرف مغرب کو دیکھا جائے تو کہہ سکتے ہیں کہ وہاں کسی متعارف اصل سے انحراف کم کرتے تھے۔ اور اب بھی کم ہی کرتے ہیں گو ان کا تناسب پہلے کے اعتبار سے بہت زیادہ ہو گیا ہے۔ مغربی فنکاران داخلی کوائف کے بیان کرنے میں زیادہ تر بلکہ بہت

زیادہ تر خارجی خصوصیات کو ملحوظ رکھتے تھے مگر مشرق میں ایسا نہیں رہا۔ یہاں فنکارانہ مہلتوں کے وضع کرنے میں خارجی خصوصیات کا اس قدر رکھا نظر نہیں رکھا گیا۔ اور محض شبیہ کاری نہیں مروج رہی بعض ایسے مہلتیں بھی کاڑھی جاتی ہیں جو فطرت میں موجود تھیں مشرق میں داخلی کیفیت پر زیادہ زور دیا گیا۔ اور چونکہ ہزاروں داخلی کیفیات کسی جانے پہچانے متعارف حیات کے توسط سے اپنی اس کے خارجی خواص کو برقرار رکھ کر نہیں بیان کی جاسکتیں اس وجہ سے ایک رمز اور کنائی طرز اور مخرج ہو گئی۔ مافوق الطبیعتی قدرت دکھانے کے لئے دو باتوں کے بجائے چند باتوں کی بجائے ذاتی کیفیت دکھانے کے لئے پیٹ کے لئے کا تناسب سے گذرنا ہونا۔ جیسے گویا ادب میں دلالت غیر ضعیف ہوتی ہے کہ لفظ شیر سے مراد ہوا آدمی لے لیتے ہیں یا رقص میں مردوں کا وضع کرنا یا مصوری میں کسی مخصوص شے مثلاً ایک گلاب کے بھول، یا ایک سینہ کی جونی کے رنگ کے ایک مثالی یا ایک مجوزہ کیفیت کو ذہن میں رکھ کر اسی رنگ پر قائم رہنا اور اس میں روشنی کی رعایت کو ملحوظ رکھنا وغیرہ وغیرہ۔ یا ادب میں واقعات کے بل پر نہیں بلکہ نری جذبات نگاری۔ رزمیہ، شہنوی اور یونانی طرز کی تمثیلوں میں جو واقعات اور حالات کی پابندی اور ادب سے تطابق رکھنے کی وجہ سے خالص اور مجرد کوائف کے بیان میں ایک تحدید اور خصوصیت آ جاتی ہے اس سے آزاد ہو کر مجرد کوائف کے بیان کے لئے ایک مخصوص صنف، صنف، غزل، وضع کرنا جس میں تعیم اور

ایمانیت شعریں بڑی وسعت لادیتی ہے مغرب میں رنگوں پر روشنی کا اثر جو ایک پیش نظر خارجی کیفیت تھی مقبول ہوئی اور کسی رنگ کی ذہنی کیفیت جو برقرار رہتی ہے قابل اعتناء سمجھی گئی۔ چنانچہ وہاں اس کے متعلق تحقیقیں یہاں بہت قبل ہوئیں۔ اور یہاں کی نسبت بہت زیادہ اونچی منزل تک پہنچیں۔ وہاں کے مصویر پیش نظر کو مصور کرنا چاہتے تھے۔ جو شے آنکھوں میں جیسی معلوم ہوتی ہے اس کی کیفیت کو دکھانا چاہتے تھے۔ یعنی جمالیاتی قدروں کو۔ بخلاف اس کے کہ تراشی اور مصوری میں رزمیہ طریقہ وہاں بہت دیر کر کے ایجاد ہوا۔ کیونکہ وہ یونانی روایات کے زیر اثر ایک مثالی اور فرضی معیار اور نظریہ کے پابند تھے۔ اور دونوں نظریات و اسالیب ایک خاص ہی دھنگ میں کام کر سکتے ہیں۔ مگر ان رزمی بیانات کی بے ہنگامی تو دیکھتا ہے۔ کیونکہ وہ محسوس ہے اور انھیں اپنا معیار سے بے حیأت اور بد حیأت پا کر سمجھتا ہے کہ مشرق میں دراصل اپنی پہلو پر زیادہ اصرار ہے۔ اور ذہنی کیفی پہلو نظر انداز کر دیا جاتا ہے۔ دہرہ ہے کہ وہ اس کا وہی مفہوم سمجھتا ہے جو مغرب طرز ادب میں اس کا ہوتا، صرف مادے کے ساتھ تو غل، صرف جنون صناعتی، انوکھی صورت کار کا، جو فنکار کی قدرت کا مظہر ہو۔ اور بس۔ یہ ایک انوکھی صورت کاری ضرور ہے اور انوکھی ہی منزل پر رہ جانے کی وجہ سے یعنی اس منزل سے گذر کر کوئی عام فہم جانی پہچانی متعارف صورت نہ اختیار کرنے کی وجہ سے ایک مخصوص معنی میں نامکمل ضرور رہے۔ یعنی اگر خارج سے تطابق ضروری قرار

اوس کا نام کیا ہو سکتا ہے؟ رنگ تو نام احساس و تاثر کا ہے اور اوس میں دیکھنے والے کی آنکھوں کے داخلی صفات تمام تر دخیل ہیں اور محض معلوم ہونے سے گذر کر جنشین کے پھول کے ساتھ نیک سنگونی یا بد فالی باجے مٹی کے تصورات کا وابستہ ہو جانا ایک نفسی کیفیت ہے جو ماحول کے اثر سے پیدا ہو جاتی ہے۔ اور جو اوس کی خارجی اور معروضی اصل کا جزو نہیں بنکار کی پھول کے ساتھ جذباتی نسبت ماخوذ ہے۔ جنشیں کا پھول نہ محسوس ہے اور نہ نیک فال اور اوس پر نظر پڑ جانا نہ خلون نیک ہے نہ بد سنگونی مگر اس نفسی قدر کو ابھی کچھ دیر کے لئے چھوڑ بیٹے۔ ابھی ہم لوگ اس مٹھی کے سلجھانے کی کوشش کر رہے ہیں کہ پھول کے رنگ کی حقیقت خارجی اور معروضی ہے یعنی خود پھول ہی کی ذات کے ساتھ وابستہ ہے یا داخلی ہے۔ پھول کا رنگ نیلا ہے یا معلوم ہوتا ہے۔ اور اگر معلوم ہوتا ہے تو یہ معلوم ہونا کہاں تک اوسکی خارجی صفات کے ساتھ تطابق رکھتا ہے۔ اور کہاں تک اوسکے اصل کی سچی اور صحیح ترجمانی کرتا ہے۔ یعنی جالیاتی قدروں کا بالذات کوئی خارجی وجود ہے یا وہ محض داخلی کیفیات ہیں اور ان داخلی احساسات کے علاوہ ان کا کوئی وجود نہیں۔

یہ ہونے اور معلوم ہونے کی فلسفیانہ بحث دو تین طرح فن جمالیات میں دخیل ہوتی ہے۔ راول تو خود قدروں کی تعریفیں متعین کرنے میں اور ان کی اصل و حقیقت سمجھنے میں یعنی وہ خارجی اشیا ہیں اور ان کے عوارض اور خصوصیات معینہ اور مقررہ ہیں۔ یا وہ اک داخلی رد عمل

اور انفرادی احساس ہے۔ اور دوسرے یہ کہ فن کار اپنے ذاتی احساسات بیان کرنے پر اکتفا کرے یعنی اوسکا نصب العین اور منتہا ہی محض ذاتی احساس کا بیان قرار پائے یا۔ اوس پر نطابق یعنی خارجی اور معروضی تفصیلات کے نقل کرنے کی بھی پابندی ہے۔ مثلاً جو دھوئیں صدی کے مغربی مصوروں کی بڑی تعریفیں ہیں کہ وہ حقیقت سے انحراف نہیں کرتے۔ اونکی تصویریں بڑی سچی ہیں۔ اس معنی میں کہ وہ کسی شے کی ہو ہو نقلیں ہیں۔ اور دور حاضرہ کے بعض فنکاروں کے خلاف ایک دوا ملا ہے کہ وہ اپنے پریشان نادر بوٹا اور انوکھے ذاتی احساسات و کوائف کے سوا اور کچھ نہیں بیان کرتے۔ ان فنکاروں کے عمل کو جمالیاتی عمل ہی نہیں تسلیم کیا جاسکتا۔ ان میں کوئی جمالیاتی قدر موجود ہی نہیں۔ میں اوپر عرض کر چکا ہوں کہ فنکاروں کے طرز عمل و رویہ سے اس بارے میں ایک عام رجحان کا تو یہ ملتا ہے مگر اس عام رجحان کے باوجود کسی اور طرز کے کالعدم ہونے کا ثبوت ہم نہیں پہنچتا۔ دونوں قسم کے فنکار ہمیشہ رہے ہیں۔ دونوں قسم کے عمل ہمیشہ تخلیق ہوتے رہے ہیں۔ کوئی نقطہ نگاہ اور رویہ اس حد تک سمجھی طرح نہیں ملتا کہ دوسرا کالعدم ہو جائے۔ اگر صرف مغرب کو دیکھا جائے تو کہہ سکتے ہیں کہ وہاں کسی متعارف اصل سے انحراف کم کرتے تھے۔ اور اب بھی کم ہی کرتے ہیں گو ان کا تناسب پہلے کے اعتبار سے بہت زیادہ ہو گیا ہے۔ مغربی فنکاران داخلی کوائف کے بیان کرنے میں زیادہ تر بلکہ بہت

زیادہ تر خارجی خصوصیات کو ملحوظ رکھتے تھے مگر مشرق میں ایسا نہیں رہا۔ یہاں فنکارانہ مہلیتوں کے وضع کرنے میں خارجی خصوصیات کا اس قدر رکھا ظ نہیں رکھا گیا۔ اور محض شبیہ کاری نہیں مروج رہی بعض ایسے مہلیتیں بھی کاڑھی جاتی ہیں جو فطرت میں موجود تھیں مشرق میں داخلی کیفیت پر زیادہ زور دیا گیا۔ اور چونکہ ہزاروں داخلی کیفیات کسی جانے پہچانے متعارف حیات کے توسط سے بنی اس کے خارجی خواص کو برقرار رکھ کر نہیں بیان کیا جاسکتیں اس وجہ سے ایک رمز اور کنائی طرز اور مخرج ہو گئی۔ مافوق الطبیعتی قدرت دکھانے کے لئے دو ہاتھوں کے بجائے چند ہاتھوں کی بجائے زانی کی صفت دکھانے کے لئے پیٹ کے ہتھ کا تناسب سے گدرا ہوا ہونا۔ جیسے گویا ادب میں دلالت غیر ضعیف ہوتی ہے کہ لفظ شیر سے مراد ہوا آدمی لے لیتے ہیں یا رقص میں مردوں کا وضع کرنا یا مصوری میں کسی مخصوص شے مثلاً ایک گلاب کے بھول، یا ایک سینہ کی جونی کے رنگ کے ایک مثالی یا ایک مجوزہ کیفیت کو ذہن میں رکھ کر اسی رنگ پر قائم رہنا اور اس میں روشنی کی رعایت کو ملحوظ نہ رکھنا وغیرہ وغیرہ۔ یا ادب میں واقعات کے بل پر نہیں بلکہ نری جذبات نگاری۔ رزمیہ، مثنوی اور یونانی طرز کی تمثیلوں میں جو واقعات اور حالات کی پابندی اور ادب سے تطابق رکھنے کی وجہ سے خالص اور مجرد کوائف کے بیان میں ایک تحدید اور خصوصیت آ جاتی ہے اس سے آزاد ہو کر مجرد کوائف کے بیان کے لئے ایک مخصوص صنف، صنف، غزل، وضع کرنا جس میں تعیم اور

ایمانیت شعریں بڑی وسعت لادیتی ہے۔ مغرب میں رنگوں پر روشنی کا اثر جو ایک پیش نظر خارجی کیفیت تھی مقبول ہوئی اور کسی رنگ کی ذہنی کیفیت جو برقرار رہتی ہے قابل اعتناء سمجھی گئی۔ چنانچہ وہاں اس کے متعلق تحقیقیں یہاں بہت قبل ہوئیں۔ اور یہاں کی نسبت بہت زیادہ اونچی منزل تک پہنچیں۔ وہاں کے مصویر پیش نظر کو مصور کرنا چاہتے تھے۔ جو شے آنکھوں میں جیسی معلوم ہوتی ہے اس کی کیفیت کو دکھانا چاہتے تھے۔ یعنی جمالیاتی قدروں کو۔ بخلاف اس کے کہ تراشی اور مصوری میں رزمیہ طریقہ وہاں بہت دیر کر کے ایجاد ہوا۔ کیونکہ وہ یونانی روایات کے زیر اثر ایک مثالی اور فرضی معیار اور نظریہ کے پابند تھے۔ اور دونوں نظریات و اسالیب ایک خاص ہی دھنگ میں کام کر سکتے ہیں۔ مگر ان رزمی بیانات کی بے ہنگامی تو دیکھتا ہے۔ کیونکہ وہ محسوس ہے اور انھیں ملنا معیار سے بے حیأت اور بد حیأت پا کر سمجھتا ہے کہ مشرق میں دراصل ملکی پہلو پر زیادہ اصرار ہے۔ اور ذہنی کیفی پہلو نظر انداز کر دیا جاتا ہے۔ دہرہ ہے کہ وہ اس کا وہی مفہوم سمجھتا ہے جو مغرب طرز ادب میں اس کا ہوتا، صرف مادے کے ساتھ تو غل، صرف جنون صناعتی، انوکھی صورت کار کا، جو فنکار کی قدرت کا مظہر ہو۔ اور بس۔ یہ ایک انوکھی صورت کاری ضرور ہے اور انوکھی ہی منزل پر رہ جانے کی وجہ سے یعنی اس منزل سے گزر کر کوئی عام فہم جانی پہچانی متعارف صورت نہ اختیار کرنے کی وجہ سے ایک مخصوص معنی میں نامکمل ضرور رہے۔ یعنی اگر خارج سے تطابق ضروری قرار

دیا جائے۔ جو ہگل کے فلسفہ کا تقاضا تھا مگر ہگل صرف نامکمل صورت کو دیکھتا ہے۔ اس کی آنکھیں اس حیات کے قلب تک نہیں پہنچتیں۔ وہ اس رشح اور قوت تخلیق، اس ذہنیت فاعلیت کو نہیں دیکھتا جو مادہ سے برسرِ بیکار ہے۔ اس متخیلہ احساس کو نہیں دیکھتا جو تلاشِ حیات میں سرگرم تھا اور پیکرِ مظهر ہو گیا مکملہ عمل کی حیثیت سے اس کو ان کو ہندوستانی قدروں میں تو نہا تھا جو ہگل نہیں کرتا۔ اگر وہ ان کو ایک ذہنی کیفیت، ایک خیال اور مادہ کی جنگ کی حیثیت سے دیکھتا یعنی اس حیثیت سے اگر دیکھتا جائے تو اس طرح کی کوششوں کا پایہ رواجی، رسمی اور متعارف قدروں میں ڈھلے ہوئے عملوں سے بلند تر ہے۔ اگر ایمانی اور رمزی بیانیوں یا کناؤں اور استعاروں میں مجرّد الفاظ کو بکھڑکایا جائے اور ان کی وضعی دلائلوں پر اصرار کیا جائے تو ظاہر ہے کہ بیان مطالب سے معرا ہو جائے گا۔ مگر ہم ایسا نہیں کر سکتے تو پھر اور فنون مثلاً مصوری اور نقاشی میں ایسا کیوں نہیں کیا جاسکتا؟ گو یہ ایک حد تک درست ہے کہ اس طرح کے فنون کا داخلی تقاضا اور ان کے بیان کے مادی وسائل اس حد تک رمزی طرزِ اداس کے ساتھ میل نہیں رکھتے جس قدر ادب اور اس کے بیان کا وسیلہ الفاظ۔ مگر یہ تفکر کی صلاحیت کا سوال ہے کہ وہ وسائل اور تکنیک اور مقام میں ایک خوش آہنگ توازن قائم کرے۔ اگر عمل میں مفہوم اور حیات کا توازن قائم ہو سکا ہے تو جمالیاتی تقاضا چک گیا۔

دورِ حاضرہ میں فن کاروں نے ذاتی آزادی کا جھنڈا بلند کر دیا ہے۔ اور فن کارانہ مساعی کا منہا اس راستے سے معرضِ بحث میں آگیا ہے۔ مگر تفکر کی ذاتی آزادی اور رواج کی پابندی سے نقطہ نگاہ سے الگ تھی یہ بذاتِ خاص ایک مستقل سوال رہا ہے کہ آخر فنکارانہ مساعی کا منہا کیا ہے؟ تکنیکی اور عملی نقطہ نگاہ سے فنون کا کعبہ مقصود کیا ہے؟ فن کار کی قوت تعمیر و تخلیق اور تخیل کی پروردگاری کس شے کے درپے ہے؟ اور اسی سے بالکل ملا ہوا یہ سوال ہے کہ آرٹ کا حاصل کیا ہے؟ اس کی سمجھ کے نظام میں حیثیت اور قدر و قیمت کیا ہے؟ یہ مسائل دو طریقے پر مطالعہ کئے جاسکتے ہیں۔ ایک تو یہ کہ مجرد عقل و قیاس سے کام لیا جائے، عقلی گھوڑے، وڑے جائیں، قیاس آرائی کی جائے، عام اور اساسی اصول قائم کئے جائیں اور ان سے جزئیات و تفصیلات استنباط و استخراج کئے جائیں۔ اور دوسرے یہ کہ بجائے قیاس آرائی کے فنون لطیفہ کے عملوں کا مطالعہ کیا جائے اور ان کی تحلیل و تجزیہ کیا جائے اور خود ان سے کچھ عام اصول استخراج کئے جائیں۔ تقریباً سو ڈیڑھ سو سال قبل تک دوسرا طریقہ "شیوہ اہل نظر" کا اعتبار نہ رکھتا تھا۔ یا شاید جمالیات کے مطالعہ میں ممکن ہی نہ تھا۔ اور عقلی قیاس آرائی کا بازار گرم نہ تھا۔ یہ کہ ایک طرف تو فنون جیسی شے کی طرف سے قطعی ہے تو جیہ ممکن ہی نہ تھی اور اس سے آنکھ بند کر لینا ممکن ہی نہ تھا۔ اور دوسری طرف فلسفیوں کا شوقِ عنانِ سخن،

اور فلسفہ کو ہر شعبے میں دخیل کرنے کا ذوق ان مسائل پر خامہ فرسائی پر
مجبور کرتا تھا۔ غرض فنون اور فنون سے وابستہ مسائل فلسفیوں نے
نے ہزاروں سال سے فکر آرائی اور خامہ فرسائی کی ہے۔ اور چونکہ
وہ فلسفیانہ مسائل سے اچھے ہوئے تھے اس لئے اس پر ادون کے
لئے فلسفے کا رنگ بڑھا ہوتا تھا۔ بحثیں دراصل فلسفہ کی ہوتی تھیں
اور آرٹ بھی لپیٹ میں آ جاتا تھا۔ وہ پہلا مفکر جس کے خیالات
ہم تک پہنچے ہیں سقراط تھا۔ اور یہی وہ پہلا مفکر ہے جس کو جمالیاتی
مسائل پر رائے زنی کا بانی کہنا چاہیے۔ وہ دراصل معلم اخلاق تھا،
اخلاقی مسائل کی تحقیق میں منہمک تھا اور اتفاقاً جمالیات کی سرزمین میں
بھول پڑا۔ مگر اس کی گہری نگاہیں جمالیات اور آرٹ کے ایک دم اساس
تک پہنچی ہوئی ہیں۔ مثلاً وہ کہتا ہے کہ تمام شعرا دراصل ایک طرح
کے اختلال کے شکار ہوتے ہیں۔ اور یہی اختلال ان کی شاعری کا سرچشمہ
ہوتا ہے۔ آرٹ کی تنقیدیں اس سے زیادہ جامع کوئی تنقید نہیں۔ مگر
وہ شخص جس کا نام آرٹ کی دنیا میں شیطان کی طرح مشہور ہے وہ میکا
شاگرد افلاطون ہے۔ اور وہ بالطبع سماجی مصلح تھا۔ وہ نہ بے لوث
فلسفی تھا نہ معلم اخلاق تھا اور نہ سیاسی۔ وہ بس سماج کا مصلح تھا۔
سماج میں اصلاح کرنا چاہتا تھا۔ اور سماج کی صورت حال دیکھ
نظر میں وہ کبھی جو سوفسطائی تحریک کے بعد یونان کی اس کے زمانے میں تھی۔
اور چونکہ سماجی اصلاح کا آلہ کار وہ ریاست کو بنانا چاہتا تھا اس لئے

سیاسیات کے مسائل میں پڑا۔ وہ بھی چینی فلاسفہ کینیفہ شیس اور
لاؤ کی طرح مشیر سلطنت بننے کا حوصلہ رکھتا تھا۔ مگر افلاطون سماجی
اصلاح کیلئے ایک بقیہ روح رکھنے کے ساتھ ساتھ ایک عظیم ترین
مفکر کا دماغ بھی رکھتا تھا۔ اس نے اپنی مجوزہ اصطلاحوں کیلئے عقلی
دلیلیں اور بحثیں بھی وضع کیں۔ یا اگر وہ وضع کیں کہنے میں خواہ مخواہ
"عذر" گرٹھ لینے کا مفہوم بہت زیادہ اجاگر ہو جاتا ہو تو یوں کہئے کہ
وہ اپنی مجوزہ جمہوریت کی ارض مقدس میں علم الحقیقت اور فن تعلیم
کی شاہراہ سے پہنچا۔ یہ شاہراہیں طے کرنے میں ایک مبسوط فلسفہ ضرور
ہو گیا۔ اس کے نظریات اور خیالات بہت گرانقدر اور بیش بہا ہیں۔
اس کے نظریات کا حوالہ یا اس کے علم کا پس منظر فرض کر کے بحثیں جمالیات
میں بہت عام ہیں۔ کیونکہ اس نے گویا ایک قالب اور سانچہ ہی وضع
کر دیا جس میں ڈھائی ہزار برسوں تک تمام بحثیں ڈھلتی رہیں افلاطون
بالروح ایک "آئیڈیلیسٹ" تھا۔ مگر اس انتہائی قسم کا نہیں جتنے اس کے
نقش قدم پر چلنے والے صدیوں در صدی بعد کے جرمن فلاسفہ۔ یا یوں
کہئے کہ وہ نیم آئیڈیلیسٹ تھا۔ وہ اس انتہائی صورت کا آئیڈیلیسٹ نہ
تھا کہ مادے کے وجود ہی کا منکر ہو۔ اور اس کو ایک ذہنیہ جنس کی شے
بنادے۔ جو مادے اور غیر مادے دونوں کے وجود کو مانتا تھا۔ وہ
آئیڈیلیسٹ اس معنی میں تھا کہ وہ غیر مادی وجود کو ادنیٰ اور برتر مانتا
تھا۔ اور مادے کو اس کے مقابلے میں ایک اسفل اور فردر جنس قرار

اور فلسفہ کو ہر شعبے میں دخیل کرنے کا ذوق ان مسائل پر خامہ فرسائی پر
مجبور کرتا تھا۔ غرض فنون اور فنون سے وابستہ مسائل فلسفیوں نے
نے ہزاروں سال سے فکر آرائی اور خامہ فرسائی کی ہے۔ اور چونکہ
وہ فلسفیانہ مسائل سے اچھے ہوئے تھے اس لئے اس پر ادب کے
لئے فلسفے کا رنگ بڑھا ہوتا تھا۔ بحثیں دراصل فلسفہ کی ہوتی تھیں
اور آرٹ بھی لپیٹ میں آ جاتا تھا۔ وہ پہلا مفکر جس کے خیالات
ہم تک پہنچے ہیں سقراط تھا۔ اور یہی وہ پہلا مفکر ہے جس کو جمالیاتی
مسائل پر رائے زنی کا بانی کہنا چاہیے۔ وہ دراصل معلم اخلاق تھا،
اخلاقی مسائل کی تحقیق میں منہمک تھا اور اتفاقاً جمالیات کی سرزمین میں
بھول پڑا۔ مگر اس کی گہری نگاہیں جمالیات اور آرٹ کے ایک دم اساس
تک پہنچی ہوئی ہیں۔ مثلاً وہ کہتا ہے کہ تمام شعرا دراصل ایک طرح
کے اختلال کے شکار ہوتے ہیں۔ اور یہی اختلال ان کی شاعری کا سرچشمہ
ہوتا ہے۔ آرٹ کی تنقیدیں اس سے زیادہ جامع کوئی تنقید نہیں۔ مگر
وہ شخص جس کا نام آرٹ کی دنیا میں شیطان کی طرح مشہور ہے وہ میکا
شاگرد افلاطون ہے۔ اور وہ بالطبع سماجی مصلح تھا۔ وہ نہ بے لوث
فلسفی تھا نہ معلم اخلاق تھا اور نہ سیاسی۔ وہ بس سماج کا مصلح تھا۔
سماج میں اصلاح کرنا چاہتا تھا۔ اور سماج کی صورت حال دیکھ
نظر میں وہ کبھی جو سوفسطائی تحریک کے بعد یونان کی اس کے زمانے میں تھی۔
اور چونکہ سماجی اصلاح کا آلہ کار وہ ریاست کو بنانا چاہتا تھا اس لئے

سیاسیات کے مسائل میں پڑا۔ وہ بھی چینی فلاسفہ کینیفہ شیسی اور
لاؤ کی طرح مشیر سلطنت بننے کا حوصلہ رکھتا تھا۔ مگر افلاطون سماجی
اصلاح کیلئے ایک بقیہ روح رکھنے کے ساتھ ساتھ ایک عظیم ترین
مفکر کا دماغ بھی رکھتا تھا۔ اس نے اپنی مجوزہ اصطلاحوں کیلئے عقلی
دلیلیں اور بحثیں بھی وضع کیں۔ یا اگر وہ وضع کیں کہنے میں خواہ مخواہ
"عذر" گرھ لینے کا مفہوم بہت زیادہ اجاگر ہو جاتا ہو تو یوں کہئے کہ
وہ اپنی مجوزہ جمہوریت کی ارض مقدس میں علم الحقیقت اور فن تعلیم
کی شاہراہ سے پہنچا۔ یہ شاہراہیں طے کرنے میں ایک مبسوط فلسفہ مرتب
ہو گیا۔ اس کے نظریات اور خیالات بہت گرانقدر اور بیش بہا ہیں۔
اس کے نظریات کا حوالہ یا اس کے علم کا پس منظر فرض کر کے بحثیں جمالیات
میں بہت عام ہیں۔ کیونکہ اس نے گویا ایک قالب اور سانچہ ہی وضع
کر دیا جس میں ڈھائی ہزار برسوں تک تمام بحثیں جھلکتی رہیں افلاطون
بالروح ایک "آئیڈیلیسٹ" تھا۔ مگر اس انتہائی قسم کا نہیں جتنے اس کے
نقشبہ قدم پر چلنے والے صدیوں در صدی بعد کے جرمن فلاسفہ۔ یا یو
کہتے کہ وہ نیم آئیڈیلیسٹ تھا۔ وہ اس انتہائی صورت کا آئیڈیلیسٹ نہ
تھا کہ مادے کے وجود ہی کا منکر ہو۔ اور اس کو ایک ذہنیہ جنس کی شے
بنادے۔ جو مادے اور غیر مادے دونوں کے وجود کو مانتا تھا۔ وہ
آئیڈیلیسٹ اس معنی میں تھا کہ وہ غیر مادی وجود کو ادنیٰ اور برتر مانتا
تھا۔ اور مادے کو اس کے مقابلے میں ایک اسفل اور فردر جنس قرار

دیتا تھا۔ وہ اس مادی دنیا سے ورار اور بالاتر ایک عالم مثال کے
وجود کا قائل تھا جہاں اس عالم اجسام کی تمام مادی اشیاء کی مثال
اور اصل موجود ہے۔ اور ہر مادی شے اس مثال و اصل کی محض نقل
ہے۔ گویا کہ یہ تمام عالم مشہود جسکو "قدرت" کا اعتبار حاصل ہے
در اصل محض "نقلی" ہے۔ گھوڑے، بکریاں، انسان، کلاب اور
تمام ساری مادی اشیاء محض نقلیں ہیں۔ اور سب کی اصلیں عالم مثال
میں موجود ہیں۔ اور ہر مادی شے اسی نسبت سے اسی حد
تک مکمل ہے جس حد تک وہ اپنے عالم مثال کی اصل سے تطابق
رکھتی ہے۔ اور اس کی نقل ہے۔ اور یہ تطابق کلی نہیں ہو سکتا۔
کیوں کہ مادی صورت قبول کرنے میں اصل بگڑ جاتا ہے۔
ہے۔ کیونکہ مادہ ایک فرد تر نہیں کیسے ہونے کی وجہ سے اسکی صرف
ایک حد تک نقل اتار سکتا ہے۔ اور مادہ بغیر کسی اصل سے اتصال کے
مکمل نہیں ہوتا۔ مادی اشیاء ہی کی اصل کی طرح وہ تصورات و کلیات
مثلاً "خیر" "شر" "حق" وغیرہ کی بھی عالم مثال میں ایک اصل مانتا تھا۔
اور ان کے مجرّد مثالی وجود کا قائل تھا۔ یعنی ان قدروں کی جو نمود، شہود،
اور ظہور ہم دنیا میں دیکھتے ہیں وہ تمام ایک مثالی وجود کی نقلیں ہیں۔
یعنی گویا دنیا کے تمام نیک اور بد کرداران ایک مثالی شے کے محض جوئے
میں۔ اور اسی حد تک نیک یا بد ہیں جس حد تک وہ نیک بد کی مثالی اصل
کے مماثل ہیں۔ اُس کے نظریات ان پانچوں طریقوں پر جمالیات اور فنون

لطیفہ کی بحثوں میں دخل ہوتے ہیں جن کا ابھی اوپر تذکرہ ہوا ہے۔ قدیموں
کی تفریضیں مقرر کرنے میں۔ تکنیکت اور عمل کا منتہا مقرر کرنے میں فنکارانہ
مساہمتی کا منتہا اور رخ مقرر کرنے میں۔ آرٹ کا حاصل تجویز کرنے
میں۔ اور تنقیدی قدریں وضع کرنے میں۔ وہ آرٹ کی سر زمین میں فلسفہ
کی راہ سے آیا۔ اور ایک اخلاقی زاویہ نگاہ کا بھجھا کرتے ہوئے پہونچا اور اس
تمام فنکاری پر ایک شدید حملہ کیا۔ اور اس نے حملہ کا محاذ وہ انتخاب کیا
جو زیادہ کھلا ہوا تھا۔ یعنی مصوری اور نقاشی، اور اپنے مثالی عنصر کی وجہ
سے رزمیہ اور درامائی شاعری یعنی وہ فنون جن میں کسی اصل کی نقل ہونے
کا عنصر مضمر تھا۔ اس نے دوسری بات کو اس سنا کہ اس نے پانچویں کو
ایک دم دوسری کے تابع کر کے ایک منطقی استخراج کیا۔ یعنی اگر دوسری درست
ہے تو پھر پانچویں کے حق میں وہی حکم لگے گا جو افلاطون نے لگایا۔ اور اس
حکم سے بچاؤ کی ہی صورت ہے کہ دوسری کی تاویل، ترمیم یا تردید کی
جائے اُس نے وہی بحث پھیری جس کی طرف جمالیات سے دائرے کی وسعت
کے سلسلے میں اشارہ آپکا ہے یعنی غیر انسانی جمالیاتی اشیاء اور انسانی
جمالیاتی تخلیق کا رابطہ۔ افلاطون نے اپنے ابدی لیٹ نظریات کے ہر
شعبہ زندگی پر حاوی ہونے کے ثبوت میں یہ شو شہ جوڑا کہ تمام فن کاری
نقائی ہے۔ بعض فنون مثلاً مصوری، نقش بندی اور رزمی و لمبیتی شاعری،
یعنی تصویر، بت اور کردار و واقعات میں قدرت کی نقائی کا شاہد اس
قدر محسوس ہے اور بالکل یونانی عملوں میں اصل سے تطابق کا دستور اس قدر

عام اور مسلم تھا کہ افلاطون کا تمام فن کاری کو محض نقل ٹھہرا دینا کچھ جدید
تعجب کی بات نہیں۔ مغرب میں بالخصوص اور تمام عالم میں بالعموم فنون
نقائی کی حد میں ضرورت سے ہیں۔ تصویریں، مجسمے، اور کردار و واقعات دراصل
نقل ہی ہوتے ہیں۔ بعد کی تاویلوں نے نقل کی نسبت کو ذرا دوپھینک دی
یا۔ اصل اور نقل میں ایک واسطہ قائم کر دیا۔ نقل کو ذرا محجوب کر دیا۔
”کعبہ سے ان بتوں کو نسبت ہے دور کی۔“ کا نظریہ پیش کیا۔ مگر باعمل
نقائی ہوتی۔ جی۔ چونکہ جیسا کہ افلاطون نے محسوس کیا تھا ان کی اصل
نہاد ہی نقائی پر ہے۔ وہ اگر انہی کہہ کر رہ جاتا تو بات غائب رفت گذشت
ہو جاتی اور ایک محض ارفض واقعہ کے بیان کے طور پر قبول کر لی جاتی۔
مگر افلاطون بس کیوں کرتا؟ وہ اسکو کچھ فنون سے غرض تو کچھ نہیں۔ فنون
تو محض لپیٹ میں آگئے۔ وہ تو دراصل ایک سیاسی مسئلہ سے دست و
گریبان تھا۔ ایک جمہوری نظام کا خاکہ مرتب کرنا تھا۔ اور مرتب کھڑے
بنکر۔ وہ ایک قدم اور بڑھا۔ یعنی اوس نے فنکاری کو نقل اور فنکاروں
کو نقال ٹھہرا کر بس نہیں کیا۔ بلکہ نقائی کو اصل کی نہیں نقل کی نقائی ٹھہرا۔
یعنی نقائی درنقائی۔ کیونکہ وہ ”قدرت“ جس کی فنکار نقلیں اتارتے
تھے وہ تو اوسے فلسفے کی رو سے خود ہی نقل تھی۔ تو گو یہ فن کاری محض
نقل نہیں بلکہ نقل درنقل تھی۔ اور نقالی درنقائی کی حیثیت سے محض ایک
فعل عبث اور لاعینی۔ اور قانچہ ہو ریت اور صلح سماج کے یہ تجویز کیا
کہ اس کی نہ صرف ہمت افزائی ہی نہ کرنا چاہیے بلکہ تمام فنکاروں کو

سماج کے لئے بڑے مصلحت قرار دیکر ملک بدر کر دینا چاہیے۔ مگر ظاہر ہے کہ
اتنا غالی اور کچھ بھی نظریہ یونان جیسے فن پرست ملک میں بے صدا
احتجاج اٹھائے نہیں رہ سکتا تھا۔ چنانچہ یہ صدائے احتجاج جنہو اسی کے
علی خواندے میں اٹھی۔ اور اس کے بزرگ ترین شاگرد نے اٹھائی۔ ارسطو
نے اوسے خاذ پروا کیا جو افلاطون نے کھلا ٹھوڑا یا تھا۔ افلاطون نے
مصدوری اور نقاشی کی مثالیں سے کر قدرت کی محض نقل اتارنے کا پہلو
بہت زیادہ نمایاں کر دیا تھا۔ مگر بعض فنون مثلاً موسیقی اور رقاصی میں
نقل اتنی صاف اور نمایاں صورت نہیں اختیار کرتی۔ اور یہاں ”نقل“
کی ایک اور تاویل بھی ممکن ہے۔ یعنی یہ کہ موسیقی اور رقاصہ تصویریت
کی طرح بہ راہ راست کھلی کھلی اور صاف نقل نہیں۔ بلکہ بالواسطہ
ہے۔ یعنی خود قدرت اور فطرت کی نہیں بلکہ مطالعہ فطرت و قدرت
سے جو تصورات و خیالات ذہن و تخیل میں اکھڑتے ہیں اور انکی ترجمانی
ہے۔ ان کا تخیلہ پیکر ہے۔ یعنی بلا واسطہ قدرت کی نہیں بلکہ اک
تخیلہ اور ذہنیہ کیفیت کی صورت گری ہے۔ گو یا کہ ارسطو نے قدرت
اور ”فن“ کے مابین امتیاز کیا۔ امتیازی قدرت بتائی۔ اور قدرت
اور فنکاری کی درمیانی گری دریافت کی۔ یہ تاویل اپنی جگہ پر اور
ایک حد تک درست ہے۔ یعنی ان فنون میں جن میں تخیل فی الجملہ
زیادہ دخیل ہو سکتا ہے۔ غرض افلاطون کے حملے اور ارسطو کی تاویل
نے فنون کے متعلق دو نظریے اور دو زاویات نگاہ میدان جمالیات

میں لاکھڑا کر دیے دونوں کے نظریے اور دلائل بہت عام ہو چکے ہیں۔ ان کا مطالعہ بیضی بنانے پر ہر زمان میں ممکن ہے۔ اور اس پر مزید خامہ فرسائی کھیں حاصل ہے۔ دور حاضرہ کی انتہا پسند فنی تحریکیں ارسطو کے نظریہ پر مبنا لغو عمل پرانی ہے۔ یعنی فنکار کے نقال نہیں بلکہ ترجمان ہونے کی۔ اور انتہا پسند فنکاروں مثلاً مور، پکاسو اور اسٹروٹسکی وغیرہ کو گالیاں دینے والی جماعت افلاطون کے گورنہ مقلدون کا ریوڑ ہے۔ دونوں کے طرز و اطوار میں اس لطیف توازن کی کمی ہے جو خود جمالیات کا تقاضا ہے۔ دونوں انتہا پسند ہیں۔ دونوں حق فراموش اور حق ناشناس ہیں۔ مگر فن کا قبول سقراط تو احتمالی ہوتا ہی ہے۔ وہ اگر اپنی اپنی کا دیوانہ ہو، اگر اسکو بچیم مجنوں نہ دیکھے اور جو بچیم مجنوں نظر آئے وہ نسکے اور توازن قائم کر سکے تو پھر وہ غالباً فن کا رہتی نہیں رہ سکتا۔ غرض محض تصور ہی بدلتی ہوئی صورت میں افلاطون اور ارسطو کی جمالیاتی جنگ صرف و نحو کے زید و بکر کی جنگ کی طرح نظریات اور عملاً ہنوز قائم ہے۔ اور جو کوئی بھی اس میں شریک ہوگا وہ فریق ثانی کی نظر میں ایک جانب دار اور پاسدار سے زیادہ کا اعتبار نہیں پاسکتا۔ فیصلہ زمانے کے ہاتھ ہے۔ بلکہ زمانے کے ہاتھ بھی نہیں۔ زمانہ خود ہیٹھ کھاتا رہتا ہے۔ تاریخ فن جمالیات اور فنون لطیفہ میں یہ نظارہ بار بار، مکرر، سہ کر دیکھنے میں آتا ہے کہ ایک نظریہ اور طرز وضع ہوا۔ چلا، کھولا، کھلا، مچھا گیا اور کھل کھل کر فنا

ہو گیا۔ مگر اس کی حیات کی طرح حیات بھی عارضی نکلی۔ کوئی میسی نفس آیا، نیم موافق چلی اور پھر نشاۃ ثانیہ ہو گیا۔ غرض اسکا فیصلہ قطعی طور پر نہیں کیا جاسکتا کہ فنکار کہاں تک اپنی تخلیق میں قدرت کی نقل اتارنے پر مجبور ہے۔ کہاں تک اسکی تخلیق کا کسی اصل سے تطابق لازم ہے۔ کہاں تک "عمل" میں شائبہ خارجیت ضروری ہے مثلاً اگر درخت کی تصویر بنائی جائے تو کہاں تک اسکا "درخت نما" ہونا ضروری ہے۔ کہاں تک درخت کی تصویر کا، درخت کا شائبہ بردار ہونا کمال فن کا معیار ہے؟ کہاں تک اسکو خارجی درخت سے ملتا جلتا ہونا چاہیے؟ کیونکہ تصویر یا نقاشی میں لفظ "درخت" اپنی کلی اور عام منطقی دلائل کھو کر ایک مخصوص جنس کے درخت میں تبدیل ہو جائے گا۔ موصو صرت اہم اہلی یا پیل کا پیر دکھا سکتا ہے۔ وہ "درخت" نہیں دکھا سکتا۔ وہ "درخت" کی تصویر بنانے میں کسی مخصوص جنس کا درخت بنانے پر مجبور ہے۔ اور اس فنی اور تکنیکی مجبوری کے ساتھ ساتھ اسکی نقل کا کسی اصل سے تطابق، اور اس تطابق کا عیار عمل میں داخل ہونا لازم آتا ہے۔ یہاں پر دو سوالات پیدا ہوتے ہیں موصو اور نقاش بھی کوئی رمزی علامت کیوں نہیں وضع کرے سکتا؟ وہ کوئی مخصوص قسم کا درخت بنانے کے بجائے درخت کا مفہوم ادا کرنے کے لئے ایک ایسی علامت وضع کرے سکتا ہے جس میں اسی قدر وسعت اور تقسیم ہو جتنی منطقی اور لغوی اصطلاح "درخت" میں۔ گو یہ علامت کسی خارجی

اور فطری درخت سے بھی مطلق تطابق نہ رکھتی ہو۔ اور دوسرا سوال یہ ہے کہ اگر فنکار کسی شے کی محض شبیہ تارنے کا نام ہے تو پھر فنکاری میں تخیل، اختراع اور جدت کی کہاں گنجائش ہے؟ فنکار کی شخصیت اس میں کس راہ سے آسکتی ہے؟ فن، شرح زندگی اور تفسیر حیات کیسے بن سکتا ہے؟ فطر کی ترجمانی کیسے ممکن ہے؟ ایک کیمہ کی کی ہوئی تصویر اور ایک فنکار کی بنائی تصویر میں امتیازی قدر کیا ہوگی؟ اور محض خاکہ کشی اور صورتی میں پلاستیا کیا شے ہوگی؟ غرض قدرت کے "عمل" اور انسان کی فنکاری کا باہم تعلق ایک کثیر الزاویہ اور مختلف فیہ اور اہم موضوع ہے جس کا ایک سرانفصیات کی سر زمین میں گم ہے کہ وہ کیوں اور کیسے انسان کو متاثر کرتے ہیں؟ کس مخصوص قومی یا اور کس طرح کا اثر کرتے ہیں؟ آیا یہ اثر اس وحیات تک محدود ہے؟ یعنی صرف حاسہ متاثر ہوتا ہے رنگ سے آنکھ، آواز سے کان؟ یا حاسہ سے گزر کر یہ اثر شعور اور ذہن کو بھی متاثر کرتا ہے؟ یا پھر اس احساس اور اس احساس کے محل کے ساتھ کوئی مخصوص صلاحیت اور قوی وابستہ ہے؟ اور جذبات و احساس کو بھی اپنے احاطہ اثر میں کھینچ لیتا ہے؟ اور دوسرا سوال اس اخلاطی اور غایت مختلف ذہنیں مباحثے میں گم ہے کہ آپس میں مشابہت اور مماثلت کے اعتبار سے دونوں میں کیا رابطہ و تعلق ہے؟ اور پھر یہ کہ فنکار کی ذاتی آزادی کس حد تک پابند ہے؟ کس حد تک وہ ترجمان ہے اور کس حد تک واقعہ نگار یا ناقل؟ اور پھر ترجمانی میں بھی وہ محض اپنے ذاتی تاثرات کا کس حد تک اظہار کر سکتا ہے؟ اور کس حد

تک اسکو اپنے ذاتی تاثرات کی تعمیم کے قالب میں ڈھالنا ضرور ہے؟ خود قدروں کی تعریف اور تجزیہ کی بجائے کا خاکہ کبھی اخلاطوں اور اس کے ایک فلسفیانہ نظریے سے ماخوذ ہے۔ اور اسی کی فلسفیانہ اختراعات کے قالب میں ڈھالا ہوا ہے علم الوجود کے سلسلے میں منتہا وجود اور اصل حقیقت کی نوعیت کے بارے میں ایک دقیق بحث یہ نیکل آئی کہ جو اس پر تو ظاہر چیزیں فرد افراد ہوتی ہیں مثلاً زید، بکر، کوئی مخصوص بھول گلاب، لالہ یا کوئی مخصوص پھل یا درخت وغیرہ یعنی اسی قسم کی مخصوص چیزیں جن کا مصوری اور نقاشی کے سلسلے میں ذکر ہوا۔ اس مخصوص محسوس شے زید، بکر، گلاب، لالہ، آم، املی سے گزر کر ایک کلی عام منطقی تصور "انسان"، "بھول"، "درخت" تک کیسے پہنچ جاتے ہیں جس کی دلالت میں افراد کی خصوصیات شامل نہیں مگر جو تمام جنس پر حاوی ہے کسی منطقی تصور یعنی لفظ کو سمجھنے اور یہی سوال پیدا ہوتا ہے کہ افراد اور خاص سے گزر کر عام تک کیسے پہنچ جاتے ہیں۔ افراد کلیات میں رابطہ کیا اور کس طرح کا ہے؟ گھوڑا جو آنکھوں کے سامنے ہو گا وہ خاص خاص طرح کے خواص اور اوصاف کا حامل ہو گا مثلاً رنگ، کمیت یا سرنگ، قد و قامت، بارہ تیرہ ہاتھ، نسل، دیر یا قصور و جود، وغیرہ وغیرہ کوئی گھوڑا ایسا نہیں ہو سکتا جس کا کوئی رنگ ہی ہو، قد ہی ہو، نسل ہی ہو، مگر کچھ لفظ یا تصور یا کلیہ "گھوڑا" میں اسکی مطلق رعایت نہیں رہے بلکہ تخصیص کمیت، سرنگ، بھوٹے، بڑے، دیر اور قصور و بردسب پر یکساں حاوی ہے۔ تو سوال ہوتا ہے کہ ایک گوشت و پوست کی مادی

ذات جو ہمیشہ کچھ ذاتی جزئیاتی اوصاف کی حامل ہوگی اور ایک لفظ یا منطقی
 مافی الذہن "گھوڑا" میں کیا نسبت ہے۔ کیونکہ تصور کلیہ لفظ "گھوڑا"
 تو ہر گھوڑے پر منطبق کیا جاسکتا ہے خواہ وہ کیت ہو، سینگ ہو، سبز ہو،
 مشکئی ہو اور خواہ کسی قامت اور کسی کیفیت کا ہو۔ صورہ اصطلاح "گھوڑا" کی
 وسیع اور عام دلالت میں محسوسہ گھوڑے کی ساری ذاتی خصوصیات
 نظر انداز کر دی گئی ہیں۔ اور محسوسہ گھوڑے میں یہ جزوی خصوصیات ضرور
 ہونگی جن سے کوئی گھوڑا منزه نہیں ہو سکتا۔ اس سلسلے میں میں طرح کے
 سوالات پیدا ہوتے ہیں۔ اولاً تو یہی کہ من حیث ایک جسمانی ذات کے جو
 محسوسہ اور ایک اور ایک تصور کے جو ذہنیہ ہے یعنی غے گھوڑا اور لفظ "گھوڑا"
 میں کیا تعلق ہے۔ منطق کے یہ سارے تصورات اور خیالات یا بالفاظ دیگر
 لغت کے سارے الفاظ آخر ہیں کیا؟ کیا وہ محض ذہنی تصورات ہیں جتنے
 مقابل عالم ہست و بود میں کوئی غے نہیں؟ کیا وہ محض دماغ سے وضع
 کردہ تخیلات ہیں جن کا وجود محض من حیث خیال اور تصور کے بس دماغ اور
 ذہن میں ہے؟ اور اگر دماغ یا فکر یا ذہن نے انھیں وضع کیسے کیا؟ اسکو
 یہ انواع تصورات دستیاب کیسے ہوئے؟ وہ ان تک پہنچا کیسے؟ کیا
 اسکی اس تخلیق و اختراع میں خود گھوڑوں کو کبھی کچھ دخل ہے؟ آخر ان
 جسم گھوڑوں کا گھوڑے کے ذہنی تصور سے کیا لگاؤ اور واسطہ ہے؟
 کیا ذہنی تصور ایک تخلیقی اور انتزاعی عمل ہے جس میں مادی اشیاء ان کے
 مقررہ لواحقات سے علیحدہ کر لیتے ہیں؟ کیا تصورات کی اصل عینہی تجربہ

اور انتزاعی ہے؟ اور دماغ میں یہ تخیلیں، تجربہ اور انتزاع کر کے مادی اشیاء
 کو اپنے لواحقات سے علیحدہ کر کے محض ایک تصور، خیال، اور ذہنی شے ہیں
 تبدیل کر دینے کی طاقت کہاں سے آگئی؟ کیا اس طاقت اور
 صلاحیت کی اصل مافوق الطبیعیاتی نہیں؟ کیا ان تصورات کی
 کی اصل و بنیاد ازلی نہیں؟ کیا اوصاف اشیاء سے مقدم نہیں؟ کیا کسی
 شے کی تمیز و تخلیق سے پہلے اس کے متعلق تصورات ذہن میں قائم نہیں کرتے؟
 غرض اس قسم کے سوالات کا خاصہ سلسلہ ہے۔ اور ہر سوال کا علم وجود
 اور علم العلم کے سانچوں میں ڈھنسا ہوا ہے ایک جواب ہے۔ جمالیاتی قدرتی
 تعریف اور تجزیے کے سلسلے میں تین طرح کے نظریات زیادہ آئیں گے۔
 ایک یہ کہ تمام تصورات محض اسما ہیں۔ اور انکی حقیقت کبھی ایک فرضی نام کے
 کچھ نہیں۔ کسی خارجی حقیقت سے تطابق اور مماثلت کا سوال ہی نہیں پیدا
 ہوتا۔ دوسرا یہ کہ یہ تجزیات ہیں۔ اور تجربہ کی طاقت عقل و فکر میں مضمر ہے۔
 فکر نے یہ تصورات فرد کے طالعہ سے ہم کئے ہیں اور فرد اس تجربہ کی
 عمل کی خشت اول ہے۔ اور تیسرا وہ افلاطونی جواب ہے جس کے رد عمل
 کے طور پر یہ جوابات بعد کو مرتب ہوئے اور جو کچھ دنوں ذرا دبے رہنے کے
 بعد جبرین فلاسفہ کے ہاتھوں میں تماشہ ہو گیا۔ افلاطون کبھی، میں کہہ
 چکا ہوں کہ نیم آئینہ لیست تھا یعنی علم الوجود کے مسائل میں ایک غیر
 مادی "مثال" ایک مجرد، نامجسم، "خیال" کے وجود کا قائل تھا۔ اور
 اس مجرد اور نامجسم "خیال" کو وہ مادے کے مقابل میں اولیٰ تر مانتا

تھا۔ مادے کا انفرادی اور ذاتی وجود تو وہ مانتا تھا۔ مگر ایک ناقص، نامکمل اور اسفل جنس کی حیثیت سے اس کے خیال میں اوصاف و کلیات ازلی ہیں۔ انکا وجود مطلق ہے۔ منفرد اشیا ایک کلی مثالی تصور کی، یعنی ایک ایسے مطلق تصور کی جو ذاتی اور انفرادی صفات و خواص سے معز بالذات قائم ہے، مخصوص صورتیں ہیں یعنی "گھوڑیت" اور "بکریت" تمام گھوڑوں اور بکریوں سے مقدم ہے۔ اور ان اوصاف کا وجود مطلق ہے یعنی ایک شے بذات خاص "گھوڑیت" اور "بکریت" بھی ہے۔ گھوڑیت اور بکریت درآئے تمام گھوڑے اور بکریاں منفرد گھوڑوں اور بکریوں سے تجربہ حاصل کی ہوئی نہیں کیونکہ یہ گھوڑے یا بکریاں تو محض اسکی نقلیں ہیں۔ بلکہ قدیمی اور ازلی اور ہر گھوڑا اور بکری اسی حد تک گھوڑا اور بکری ہے جس حد تک وہ ان کلی اوصاف کا حامل اور ظہور ہے۔ یعنی اسکے فاضل اور نقل ہے۔ یعنی جس حد تک ایک اسفل جنس مادہ ایک اولی جنس خیال سے مؤثر ہو سکی ہے۔ ان امثال کا نقش انسانی روتوں پر ثبوت ہے اور روحیں جب عالم هست و بود میں منفرد گھوڑوں اور بکریوں سے دوچار ہوتی ہیں تو وہ نقوش یا دے کے طور پر تازہ ہو جاتے ہیں۔ امثال کی تعداد لامتناہی ہے۔ مگر بے ربط اور نامربوط ہیں۔ انکی ترتیب منطقی ہے یعنی ذہن، نوع، جنس وغیرہ اور منطقاً مرتب اور مربوط ہونے کی وجہ سے یعنی ایک عقلی جنس ہونے کی وجہ سے صرف عقلاً سمجھی جاسکتی ہیں۔ اور ان تک رسائی کا ذریعہ بس

عقل اور فکر کے سوا اور کچھ نہیں۔ افلاطون فی فلسفہ کی ذرا طوالت سے نشیج اس لئے کی گئی کہ یہ دراصل جمالیاتی قدر و ثنی بحث کا خاکہ ہے۔ اسکی تمام جزئی باتیں اور سارے پہلو جمالیاتی قدر و ثنی دریافت اور انکی اصل حقیقت کی ترتیب و تعیین میں کام میں لائی گئیں۔ عقل و فکر ان تک رسائی کا ذریعہ قرار پائی۔ عقلی علوم کے منہا کی طرح اسکا بھی ایک مافوق الطبیعیاتی خارجی منہا قرار دیا گیا یعنی منطقی اور فلسفیانہ کلی تصورات کی طرح "جمال" بھی مطلق قدر ہے۔ جس کا تمام ساری حسین و جمیل شے کے ماوراء انہا ذاتی وجود ہے۔ ہر شے جمیل اور حسین اسی تناسب سے ہے جتنی وہ اس معراجمال کی حامل ہے۔ انسانوں میں شعور اور ادراک حسن ازلی ہے۔ اسکی یہ قدرت و ذیہ اور روحانی ہے۔ اس کو کسی غیر ذہنی عنصر سے واسطہ نہیں۔ ماخوذ کرنے اور سکھنے کا کوئی سوال نہیں حسین چیزوں سے تجربہ اور انتزاع کر کے حاصل نہیں ہوتا۔ یہ ایک روحانی کیفیت ہے۔ جمال مطلق کی ایک بھلاک ہے۔ فنکاروں کی روحانی کیفیت ازلی ہوتی ہے۔ فنون لطیفہ کے مطالعہ سے جمالیات کے متعلق کوئی اصول و قانون اور کلیہ نہیں وضع کیا جاسکتا کیونکہ وہ تو خود ایک پر تو ہے۔ بلکہ نقل در نقل ہے۔ گھوڑا اور بکری خود عالم اجسام میں گھوڑیت اور بکریت کی نامکمل تمثیل ہے۔ اسکی تصویر نقل در نقل ہے۔ ان کی حقیقت تک پہنچنے میں ایک سد یاہ یا غول کی طرح ہے۔ جمالیات کے اصول و قوانین و کلیات انسانوں

کے ذہنوں میں مدفون ہیں۔ اور ان تک رسائی محض ذہن و فکر اور عقل کے ذریعہ ہو سکتی ہے۔ جمالیاتی قدروں کی اصل و نوعیت کا یہی وہ خاکہ ہے جو موعے فکر سے بہرہ واد فلسفہ نے کھینچا ہے۔

ما فوق الطبیعیات ایک سرچشمہ جمالیات تک پہنچنے کی کوشش ایک دھچکپن زدہ ذہنی کاوش ہے۔ دھچکپی میں کلام نہیں۔ مگر حاصل کاوش صرف چند بے گوشت و پوسست کے الفاظ ہیں۔ یا غایت از غایت کوہ کنریدین و کاہ پرآوردن کے قسم کا ایک باجھل۔ اس راستے سے جو لوگ جمالیاتی اصول و قوانین و کلیات پہنچے ہیں انکے دامن بھیل یا تو خالی ہیں یا صرف کم عیار سنگ ربڑوں سے پر۔ اور دوسرے یہ کہ اس مطالعہ کا اصل مقصد فنون لطیفہ کے بعض عام اور نظری مسائل بیان کرنا ہے۔ نہ کہ ایک دقیق فلسفیانہ بحث کا چھیڑنا اور اس کے کج و کاواک سیلے ہو جانا۔ یہ اخلاطونی اور جہرمن عقلی قلابازیاں جمالیات کے عام مسائل سے زیادہ اخلا و فلسفہ کے مسائل سے وابستہ ہیں۔ اور اس راستے پر چلنے والے بالطبع اور بالمقصد فلسفی تھے۔ نہ حکما جمالیات۔ علاوہ دوراز کا اور بعید از قیاس ہونے کے اس میں بڑا عیب یہ ہے کہ اس میں اس ارتقا کا کوئی لحاظ اور رعایت نہیں جو ایک مدت مدید تک رفتہ رفتہ فنون لطیفہ کے ہر شعبے میں ہوتا رہا ہے۔ اور جو مختلف ادوار کے علموں کے مقابلہ سے صاف کھل جاتا ہے جیسے جیسے پیچھے ہٹتے جاتے ہر طرح کی قدر و قیمتیں فرق نمایاں ہوتا جاتا ہے۔ موجودہ دور میں کوئی فن ایسا نہیں جو ہنر

انہیں قدروں پر کاربند ہون پر وہ زمانہ عتیق میں یا ازمنہ وسطیٰ میں کاربند تھا۔ ازس قبل ان فلسفیانہ بحثوں میں ان اختلافات اور فرقوں سے قوت کا مطلق کو شاہد نہیں جو بلا شک و شبہ دو مختلف ملکوں یا قوموں کے جمالیاتی تقاضوں اور احساسی افتاد طبع اور اس کے ظہور یعنی انکے فنون لطیفہ میں صاف منعکس ہیں۔ چینی مصوری اطالوی مصوری سے چیز ہی اور ہے۔ دونوں ملکوں کے جمالیاتی تقاضے، اون تقاضوں کے چکانے کے طریقے، اور جداگانہ تقاضوں اور طریقوں سے جو عمل وجود میں آئے کافی ممیز و مختلف ہیں۔ اختلاف کا یہ عالم تھا کہ حال حال تک تحیر العقول چینی شاہ کار یورپین مبصرین اور فنکاروں کی آنکھوں میں نیم و حشیا نہ معلوم ہوتی تھیں علیٰ ہذا القیاس ہندوستانی فنون کی باریک سوتیاں، تانیں، مینڈ اور مرکبیاں یا ایک پل کو بھی ٹکڑے ٹکڑے کر دینے والے تال اور لئیں مغربی کانوں اور ادراک دونوں کی پکڑ سے باہر تھے۔ اسی طرح دلوڑا کے مندروں کے نقوش کی بہتات، فراوانی اور پیچیدگی دیکھ کر مغربی نقاد لکھتے ہیں کہ سر میں چکر آنے لگتا ہے۔ اور معلوم ہوتا ہے کہ جیسے مراقبوں نے اپنی دھن میں بنا ڈالا ہے۔ اسی طرح مشرقی مذاق والے بھی مغربی فنون میں لذت نہیں محسوس کرتے۔ مصوری اور نقش بندی سے متاثر نہیں ہوتے۔ اور پارکھیں کی عمارت کو لڑکوں کا گھر و نہ قرار دیتے ہیں غرض جمالیات کی یہ نری عقلی تاویل اور تفسیر اور یہ دوازدہ نظریہ علاوہ نظری تقاضے کے اس حیثیت سے کبھی نامکمل، نامحکم اور ناقص ہے کہ اس میں زمان و مکان

کے ذوق کو مطلق ملحوظ نہیں رکھا گیا۔ اور اسی وجہ سے نہ تو وہ زمانی اور مکانی ارتقا یا فرق کی کوئی تاویل و تشریح کر سکتا ہے اور اسے ماخوذہ و مضافہ و بدلیہ ایسی عنصر کی جسکی مقدار نقل و حرکت کی آسانی کی وجہ سے اب نمایاں ہوئی ہے۔ یعنی دور دور کے ملکوں و زمانہ مانعہ فزون سے سکھنے کی انگلی قدروں سے متاثر ہونے کی اور انکے مقبول ہو جانے کی۔ ضرب بشرق سے اور شرق مغرب سے اب اتنا نا آشنا نہیں جتنا کہ کچھ دنوں پیشتر تھا۔ دونوں نے دونوں سے بہت سی باتیں سکھ لی ہیں۔ نقل و حرکت میں بہت کے ساتھ ساتھ جمالیاتی قدروں میں بھی مسافر ہو گئی ہیں اور غیر مالک میں غریب اور معزز ہمانوں کی طرح سر آنکھوں بٹھائی جا رہی ہیں۔ یعنی یہ قدریں سکھی جا رہی ہیں۔ انکی نامانوسی اور اجنبیت مٹ رہی اور نامانوسیت اور مخالفت مٹنے کے ساتھ ساتھ ان کا قبول عام بڑھ رہا ہے۔ یعنی ان میں قبول کی ایک اہلیت مضمر تھی جو قبل بن جانے کے لئے محض آشنائی کی منتظر تھی ممکن ہے کہ اس قبول کے اسباب و علل کی کڑیوں میں کوئی کڑی کسی "فطری" جمال کی موجودگی کی بھی ہو یعنی کسی ایسی قدر کی جو تمام بنی نوع انسان میں محض من حیث انسان بلکہ حیوان مشترک ہو۔ مگر مانوس اور نامانوس کی تاویل قریب تر از قیاس اور کافی معلوم ہوتی ہے۔ غرض سکھی ہوئی قدروں کا بھی جمالیات میں لحاظ ضروری ہے۔

ایک اور بڑی خرابی اس طرز عمل کی یعنی جمالیاتی قدروں کو فلسفیانہ استخراج سے اخذ کرنے کی یہ بھی ہے کہ گویا یہ تسلیم کر لیا ہے کہ یہ انکی قدروں

نہ صرف بہ اعتبار سرشت کے مافوق الطبیعیاتی ہیں بلکہ وقت کے اعتبار سے ابدی بھی ہیں۔ ان میں کسی ترمیم و تنسیخ کی، کسی رد و بدل کی اور کسی گھٹ بڑھ کی گنجائش نہیں۔ یہ بات بدیہا خلاف مشاہدہ ہے۔ الا ازس کر آگے یہ تاویل کی جائے کہ ان قدروں کے انسانوں پر منکشف ہونے کا ایک شد پول بھی مرتب ہے اور یہ مذہبی احکام کی طرح مقبول اور مقررہ فن کاروں کے ذریعے بھی جاتی رہتا ہیں۔

غرض جمالیات کے اصول و قوانین و کلیات تک پہنچنے کا آسان ترین راستہ فنون لطیفہ کے ذریعے ہے۔ فلسفیانہ راستہ ممکن ہے کہ "کیس رہ کہ تو می روی بہ ترکستان است" کی حد تک نہو مگر بہر حال پیچیدہ، دشوار گزار اور اکثر طہارت کے لئے نامطبوع ضرور ہے۔ یہ خلاف اسکے فنون لطیفہ کے ذریعہ وہاں تک پہنچنا آسان اور پر لطف و دلچسپ ہے۔ اور آسان و پر لطف ہونیکے علاوہ من حیث راستے کے بھی بہتر ہے۔ محض ذہنی مسائل میں تو استنباطی طریقہ استدلال بعض دفعہ بہت کامیاب ہوتا ہے۔ اور بعض مسائل کے لئے صرف ہی یہی سہی۔ جسے جسے کامیابی و جود ہی نہو، یا ہونیکے باوجود رسائی سے دور ہو، جو عمل میں لائی ہی نہ جاسکتی ہو اور جس پر تجربہ کرنا ممکن ہی نہو اور اس پر ظاہر ہے کہ استقرائی طریقہ نہیں نافذ کیا جاسکتا ہے۔ مگر جہاں ایسی صورت نہو جہاں تفاسلی طریقہ نافذ ہو سکتا ہو وہاں یہ طریقہ میرے خیال میں آسان اور مفید و دلچسپ ہے۔ آئندہ بند کر کے محض سوچ کر جمالیاتی قدروں تک پہنچنے یا وضع کر لینے

سے بہتر ہے کہ آنکھ کھول کر جمالیاتی علموں کو دیکھا جائے، اور ان کا مقابلہ کیا جائے اور ہزاروں علموں کو دیکھا کر اور مقابلہ کر کے کچھ اصول استقرار وضع کئے جائیں۔ لاکھوں تصویروں، مجسموں، کتابوں، نغموں اور عمارتوں کے مطالعہ سے یہ باتیں مانجھو ذکی جائیں کہ ”اچھی، کسکو قرار دیا جائے؟ کیوں قرار دیا جائے؟ اور اس تعجب کا اہل پوچھنے کو کونسی باتیں ضروری قرار دی جائیں۔ گردوں در گرد و انسان، ملکوں ملکوں اور زمانے زمانے یہ کام انجام دینے میں حصہ لے رہے ہیں اور ہر سر کا لیں۔ ہر فرد بشر انہی پسندیدگی اور ناپسندیدگی سے قدریں مانجھو ذکر کرنے میں حصہ لے رہا ہے۔ لاکھوں در لاکھ ہزاروں در ہزار عمل ”میزان پر چڑھے ہوئے تیل رہے ہیں اور جمالیاتی کلیات پر کو اس جابجہ چڑناں اور ناپ تول کا لب لباب ہونا چاہیے۔ پسند کرنے والوں کی تعداد اور پسندیدہ رہنے کی مدت ”عمل کے مقام و منزل کا آخری معیار ہے کہنے کو مدت ایک لفظ — الگ ہے مگر مدت کبھی در اصل تعداد ہی ہے۔ صرف شمار میں شرکت کرنے والے افراد زمانے کے ساتھ بدل جاتے ہیں۔ مگر شمار کا سلسلہ جاری رہتا ہے۔ مطلب ایک طرح تعداد ہی ہے۔ ہاں غور و خوض کا عرصہ بڑھ جاتا ہے۔ غرض گرد و زول آدمی کے مدت تک غور و خوض سے بہتر کوئی ذریعہ کسی بات تک رسائی کا نہیں۔ اس لئے ہمیں اپنی جمالیاتی قدریں استخراجاً مقرر نہیں بلکہ استقراراً مقرر نہیں بلکہ استقراراً مانجھو ذکر کرنی چاہئے۔

جمالیاتی قدروں اور کلیوں تک پہنچنے کی راہ عملی نہ نہیں کرنے کے بعد ان قدروں سے جو رد عمل ابھرتا ہے اب ذرا اس کی نوعیت اور

مخفیات کا ایک سرسری اور اجالی مطالعہ کیا جائے۔ مگر اس مطالعہ سے پہلے ایک لفظ کی تشریح اور صراحت کی اجازت دیجئے۔ کیونکہ یہ لفظ عام بول چال میں بہت مستعمل ہے۔ مگر عام بول چال میں جو اس کا مفہوم ہے وہ اس مفہوم سے بالکل جدا گانہ اور دیگر گروں ہے جو اس کا مفہوم سائنس میں ہے۔ اور سائنس میں جو مفہوم ہے وہ اس سے بالکل مختلف ہے جو جمالیات کے اصطلاح میں ہے۔ گویا ایک ہی لفظ ہے جس کو تین طرح استعمال کرتے ہیں۔ لفظ ”تجربہ“ کا جو مفہوم عام بول چال میں ہے وہ بیان کرنے کی ضرورت نہیں۔ سائنس میں یہ لفظ ان علموں کیلئے مخصوص ہے جو خاص طریقوں پر اور خاص اصول کے ماتحت معلوم میں کئے جاتے ہیں۔ اور جمالیات میں اس سے داد ہر وہ کیفیت ہے جو قلب پر گذرے، ہر وہ جذبہ اور اثر ہے جو دل میں ابھرے، اور ہر وہ خیال اور تصور ہے جو دماغ میں وقتی طور پر آجائے۔ شوق کا افق پر کھیلنا، آفتاب کا سمندر کی لہروں میں ڈوبنا یا تغلی کا بھولوں بھولوں میں چوستے کھلنا یا ایک بوڑھی بھکاری کا گودوں میں لپٹی گلی میں کس مہر سی کے عالم میں سویا ہونا، دیکھ کر جو کیفیت گذرے، جو جذبہ اور اثر اٹھ رہے اور جو ”خیال“ آئے وہ تجربہ ہے اور جمالیات میں یہ لفظ اسی کیفیت، جذبے اور خیال کے معنی میں استعمال کیا جاتا ہے۔ ایک فنی عمل کے رو برو یہ تجربہ اتنا متنوع اور مختلف لاگتا ہو کہ کہ اسکی صراحت اور بیان کیلئے کوئی ایک لفظ کافی نہیں ہو سکتا

ایک لفظ میں اس کا جامع اور مکمل حصار محال ہے۔ ایسی صورت میں تمام سارے فنون کے عملوں کے روبرو جو عمل ابھر رہا ہے اس کے بیان کیلئے ایک ایسے لفظ کی تلاش جو سب پر، اور سب پر یکساں، حاوی ہو قطعی قطعی لا حاصل ہے کسی لفظ کی دلالت اتنی جامع اور وسیع نہیں کہ تمام فنون کے عملوں سے ابھرے تجارب کے بیان پر تمام و کمال اور یکساں حاوی ہو۔ جو فن سادہ سے متعلق ہے مثلاً موسیقی ظاہر ہے کہ اس کا جزوی اور تفصیلی اثر اور اس کا مخرج وہ نہیں ہو سکتا جو نقاشی کا ہو گا جو باصرہ سے متعلق ہے۔ اور دونوں میں کسی کامن و عنون دیا نہیں ہو سکتا جیسا ایک طویل زمیر یا المیہ کا جس کا اصلی مخرج تخیل ہوتا ہے اور جس کے پورے دائر تک پہنچنے میں ذہن بہر اس پر زیادہ دخیل ہے۔ موسیقی ذہنی اثر سے معرا نہیں۔ نقاشی ذہنی اثر سے معرا نہیں۔ اور نہ شاعری صوتی تاثرات سے معرا ہے۔ مگر ان سبھوں کے حاسے اور ذہن پر اثر انداز ہونے کی نوعیت اور شدت جدا گانہ اور مختلف درجہ پر ہے۔ شاعری میں موسیقی کو ملحوظ رکھنے کے باوجود وہ خود موسیقی کے لطف کو نہیں پہنچ سکتی۔ اور موسیقی ذہن پر اثر انداز ہونے کے باوجود شاعری کے مرتبے کو نہیں پہنچ سکتی۔ اس کا اپنا ذہنی اثر بھی بذات خاص بہت ہے۔ ان فرقوں کو سنگ کے نظریے کی روشنی میں خود فنون ہی کے اور ہر فن کے مادی وسیلے کے خواص و عوارض کی اہلیت ہی کی طرف منسوب کرنا احسن ہے۔ یعنی شاعری کا صوتی اثر موسیقی کے صوتی اثر سے

ہوتے ہیں یعنی گویا ان تجربہ کی قسم ہی نہیں ہوتی۔ اور یہ تجربے سارے کے سارے ایک صنفی ہیں۔ یعنی سب کے سب پر لطف ہوتے ہیں۔ مگر یہ ہر لطف اثر و اصل ایک بہت پیچیدہ اور کثیر الاجزا اور مرکب ہے۔ ہر لطف ایک بہت مختصر طائر اور رد عمل کا ایک محض موٹا اور کام جلا و نام ہے۔ مثلاً جب ایک نغمہ جس میں چند طرح کی آوازیں یعنی سر، طرح طرح سے منظم اور مرتب کر کے، اور نہ صرف مختلف قسم کی آوازیں ہی بلکہ ان آوازوں میں زمانی وقفے بھی خاص خاص قسم کے قائم کر کے، پیش کیا جاتا ہے تو اس میں سامعہ تو محض آوازوں اور وقفوں کی حس کرتا ہے یعنی ہر کو فرداً فرداً اور الگ الگ، اور ہر کا بذات خاص ایک پر لطف اثر ہوتا ہے۔ مگر نغمے کا لطف صرف آوازوں کے لطف کے فرداً فرداً اور الگ الگ ابھرنے سے نہیں پیدا ہوتا بلکہ ان کی ایک خاص طرح کی ترتیب اور ایک مقررہ اصول کے ماتحت تنظیم سے بھی۔ مگر خود کان میں اس ترتیب اور تنظیم کے تمیز اور ادراک کی کوئی صلاحیت نہیں۔ وہ تو صرف ایک رسیور کی طرح ہے کہ جو صوتی لہریں پھیل رہی ہیں ان کو پکڑے۔ وہ اس سے زیادہ پر قادر نہیں۔ تو کیا ریڈیو بھی سرون اور وقفوں کو سمجھتا ہے اور انکی تمیز کرتا ہے؟ یا اگر آپ ہر بات میں فطرت کی کارگیری دیکھنا چاہتے ہیں تو یوں کہہ لیجئے کہ مار کوئی، فلپ اور بل وغیرہ ایسا کامیاب اور نازک آلہ نہیں جس کے جیسا صانع قدرت نے بنایا ہے۔ مگر خواہ وہ صانع قدرت ہی کا بنایا

صرف درجہ ہی میں کم نہیں بلکہ نوعاً ہی بالکل مینز اور مختلف ہے ہاں تخیلہ اور جذبات پر تمام فنون کا تقریباً مساوی اثر چھسکتا ہے۔ تو اگر اس اور جذبات پر دیگر گون اور مختلف درجات پر اثر انداز ہونے کا سوال چند منٹ کیلئے ملتوی کر دیا جائے اور جزئیات کو ملحوظ نہ رکھا جائے اور فی الحال ایک موٹے بیان سے قناعت کر لی جائے تو کہہ سکتے ہیں کہ تمام جمالیاتی عملوں کا اثر ایک طرح کا ہے "لطف" ہوتا ہے اور اس موٹے معنی میں عارضیہ وحدانی بھی قرار پا سکتا ہے۔ یعنی اس کی وحدت کسی مفرد عنصر کی سی نہیں ہے۔ بلکہ ایک مرکب کی سی ہے جو بطور مرکب کے تو ایک واحد شے ہے مگر دراصل چند مغزات پر مشتمل ہے۔ بظاہر اور موٹے موٹے مقاصد کیلئے واحد فرض کر لیا جاسکتا ہے مگر تجزیہ پر اسکی وحدت قائم نہیں رہ سکے گی اور نہ اس کا لطف اور خوبی و تفصیلی اغراض و مقاصد کیلئے واحد نہیں برقرار رہ سکے گا۔ مثلاً پانی کہ مرکب کی حیثیت سے ایک واحد شے ہے اور بہت سے اغراض و مقاصد کے لئے ایک واحد شے سمجھا جاسکتا ہے۔ مگر دراصل دو اجزا پر مشتمل ہے اور بہت سے حالات میں اسکی ظاہری وحدت منتشر ہو کر اجزائیں محو ہوجائے گی۔ اور بہت سے موقعوں پر اور بہتر سے اغراض و مقاصد کے لئے ہم اسکو ایک شے واحد کا اعتبار نہیں دے سکتے۔

تو موٹے موٹے کہہ سکتے ہیں کہ تمام جمالیاتی تجربے واحد قسم کے

ہو کیوں نہیں دیتے ہیں ایک رسیور (وہ گانوں کو من حیث گانے کے یعنی آوازوں کو لے کر سر اور تال کی تنظیم اور ترتیب کی تیز اور ادراک کے ساتھ نہیں سنتا۔ مگر تنظیم اور ترتیب کی پہچان اور تیز پہچان زیر بحث نہیں اسکو تفہیم سے تعلق ہے۔ یہاں پر سروں اور وقفوں کے انفرادی اور ذاتی لطف کے علاوہ وہ لطیف موضوع کلام ہے جو تنظیم اور ترتیب کی وجہ سے جٹ جاتا ہے۔ اور گو حاسہ سامع اس تنظیم و ترتیب کو نہ سمجھ سکے مگر وہ اس کے اثر سے محفوظ ہوتا ہے۔ کیونکہ صوتی لطف تیز کرنے میں نہیں ہے بلکہ منظم طور پر سننے میں ہے منظم طور پر سننا لطف ہے۔ اور اس لطف کا احساس کان یا عکس سماعت کو ہے منظم کردہ اثر بذات خاص ایک منفرد شے ہے اور ایک اور فاضل سبب لطف کا ہے۔ جو سروں کے مابین صوتی تناسب کی وجہ سے پیدا ہو جاتا ہے۔ مگر تناسب کا لطف محسوس کرنے میں اس کے ترکیبی سروں کا انفرادی احساس دخل نہیں ہوتا۔ بلکہ وہ ایک منفرد کیفیت ہے جو ایک ذاتی صورت بلکہ گرا ایک واحد اثر کی صورت میں محسوس ہوتی ہے۔ اس کے اجزائے ترکیبی اپنی انفرادیت کھودیتے ہیں۔ وہ مل کر ایک واحد کیفیت پیدا کر دیتے ہیں۔ اور یہ واحد کیفیت ایک واحد اثر کی صورت میں حاسے کے ضبط میں آتی ہے جیسا تا اس کو "تناسب" قرار دینا غلط ہوگا۔ کیونکہ حاسوں کو "تناسب" کا من حیثیت "تناسب" کے ادراک نہیں۔ تناسب ایک عقلی قدر ہے۔ احساس تناسب محض ایک اثر

ہے۔ عقلی تناسب احساساً ایک اثر میں مبدل ہو جاتا ہے۔ یعنی منظم صورت میں مندرجہ احساسات پر لطف محسوس ہوتا ہے۔ ترتیب اور تنظیم سبب لطف کا ہے۔ یہ نکتہ سختی سے ذہن نشین رکھنا چاہیے کہ اس اہلے ہو رد عمل کے یکسر جمالیات کی دنیا سے ایک دم باہر ہی نہ جا پڑنے کے لئے یہ ضرور رہے کہ احساس حسیاتی ہو یعنی ابلی ہوئی نہر کا سرچشمہ حسیات اور متخیلہ کی سرزمین میں ہو گویا اہال باہر کھلی پھیل گئی ہو۔ نرمے فکری لطف کو جمالیاتی صنف کا لطف قرار دینا جھول اکھیانی ہے کیونکہ اس طرح کا لطف جمالیاتی عملوں کے رد عمل سے ظاہر نہیں اُبھرتا۔ اقلیدس اور ریاضی کے مسائل حل کرنے میں بلاشبہ ایک لطف اور مزہ ہے مگر یہ لطف صنفاً، نوعاً اور نفساً اس طرح کا نہیں جیسا فلسفے، تصویر، قص یا شاعری وغیرہ کا۔ تاہم الامتیاز قد حسیات اور جذبات تو وسط ہے۔ اگر لطف حسی کو حاصل ہے اور جذبات پر اثر انداز ہے تو وہ جمالیاتی ہے۔ اور اگر ان دونوں پر اثر انداز نہیں تو نہیں۔ ذہنی اور فکری عناصر گاہے صرف اس حیثیت سے جمالیاتی قدر رکھتی حاصل کر لیتے ہیں کہ متخیلہ اور جذبات کو موثر کرنے میں دخیل ہو جاتے ہیں۔ بہت پھسلے ہوئے اور عجیبہ عمل کا بغیر ان کے توسط کے پورا اثر نہیں اُبھرتا۔ مگر چونکہ ذہن و فکر دراصل غیر حسی اور غیر جذباتی قدریں ہیں اس وجہ سے باہم ان کے توسط کو کم کرنے کی کوشش کرتے ہیں۔ جمالیاتی عمل میں سادگی

اور سادگی کا نقاضہ اور سادہ اور سببہ عملوں کا لطف دراصل ہی عنصر کو خارج کرنے کیلئے اور خارج رہنے کی وجہ سے ہوتا ہے۔ اور اسطو وغیرہ جو عملوں کے پیمانوں کو محدود رکھنے کی تاکید کی ہے وہ بھی اسی وجہ سے ہے۔ میں کہہ چکا ہوں کہ کائنات کا ساقی تک جمالیاتی تاثرات کے بلا واسطہ، یعنی بلا واسطہ عقل و فکر، بالذات حاسوں پر اثر انداز ہونے کا قائل تھا، مگر بایں ہمہ اس کو ایک دم نظر انداز بھی نہیں کر دیا جاسکتا۔ اور تکنیک کا لطف یا کم از کم اس کے لطف تک رسائی کا ذریعہ تو اکثر ذہنی اور فکری ہوتا ہے۔ کیونکہ جیسا کہ عرض کیا جا چکا، تکنیک درحقیقت ایک عقلی اور فکری عنصر ہی ہے۔ اور اس کا لطف ثانوی ہی یقیناً جمالیاتی لطف کے حدود میں داخل ہے جس حکمت عملی سے لطف پیدا کیا گیا ہو وہ تنقید سے زیادہ وابستہ ہی مگر خود لطف سے قطعی غیر متعلق بھی نہیں۔ خاک کشی مصوری نہ ہی مگر اس سے ہی متعلق بھی نہیں۔ اور کسی عمل کا پورا لطف اکثر اس کے خاکے یعنی ذہنی جزو کا مرہون ہوتا ہے۔ جو اس پتیل، جذبے اور فکر کے آپس کے ایک دوسرے رابطے کے بارے میں جمالیات میں یہ بات بہت قابلِ ملاحظہ ہے کہ جو اس ہی جمالیاتی تجربوں کے داخلے کا راستہ ہے۔ جمالیاتی تجربہ جو اس کو کام میں لائے یعنی اس کے توسط سے برانگیختہ کیا جاتا ہے متخیلہ جو اس کے ذریعہ حاصل کئے ہوئے مواد کو صرف میں لاتا ہے اور مرتب و منظم کرتا ہے۔ اور جذبہ اُسی قسم کا اُبھرتا ہے جیسا اُس محسوسہ اور متخیلہ کیفیت کے تحت اُبھرتا چاہیے۔ جو اس کا متاثر

ہونا اور اس تاثر کے پھیلنے سے متخیلہ کا متحرک ہو جانا اور جذبات و کوائف
 کا رنگینغختہ ہو جانا ہی جمالیاتی تجربہ ہے۔ اقلیدس اور ریاضی کے مسائل
 حل کرنے میں جو اس محسوس میں سے کوئی متاثر نہیں ہوتا۔ گو کچھ عبارت
 پڑھنے اور خطوط بنانے یا اعداد و شمار لکھنے کے لئے آنکھیں مصروف
 آتی ہیں۔ خود مسائل تمام ترقی و فکر سے متعلق ہوتے ہیں۔ اور اس
 مخطوب ہوتے ہیں۔ اسی طرح کانٹ اور ہنگ کے فلسفوں کے مطالعہ
 سے نہ کسی جو اس پر کوئی زور پڑتا ہے اور نہ اس میں کوئی رد عمل ابھرتا ہے
 اور نہ اسکو پڑھ کر کسی قسم کے جذبات و کوائف دل میں ابھرتے ہیں۔ بلکہ
 جذبات سے جس قدر معرا ہو کر مطالعہ کیجئے مطالعہ اتنا ہی کامیاب ہوگا۔
 مگریشین، سیزنی، اور وان گلف کی تصویریں دیکھنے میں رنگوں کی بہار
 باصرہ کو خاص طرح متاثر کرتی ہے۔ جو اقلیدس اور ریاضی کے خطوط،
 حروف اور عبارت پڑھنے کے رد عمل سے بالکل رگڑ گئی ہوتی ہے۔
 علی اند القیاس بلخ، موزاٹ اور تھوفن کے نفیس سماعت کو خاص طور سے
 متاثر کرتے ہیں۔ جو ادھر ادھر کی کان پڑی آوازوں کے اثر سے بالکل بے
 طرح کا ہوتا ہے۔ ان تصویروں کے خطوط و رنگ اور نغموں کی آوازیں
 کچھ اس طرح نظم و ترتیب ہوتے ہیں کہ ان میں ایک بہت بڑے غمزوں کی
 طرح ہزار رنگیں نہیں ہوتی ہیں اور ان کا دیکھنا اور سنا بصارت اور
 سماعت کے ذریعہ تخیل کو مشتعل کر دیتا ہے۔ جو ان جذبات و کوائف
 کے ابھرنے کا آلہ کار بن جاتے ہیں۔ جو بالآخر ابھرتے ہیں یعنی جو ان عملوں میں

فکار نے بھر دیئے تھے۔ اور ایسا ہو کیوں نہیں؟ آخر خود یہ تصویریں اور نفیس
 معرض وجود میں کیسے آتے ہیں؟ جواب وہی ہے جو اس مطالعہ کے ادراک
 میں کہا جا چکا ہے۔ یعنی فنکار کا اپنے حسیات کی فزونی اور انکی ذکاوت کی تیزی
 اور شدت کی وجہ سے عالم و مافیہا کی سینکڑوں اشیاء کی پھیر سے تمام
 ایک دل ہو جاتا ہے۔ ایک دل جو سیما و سائب سا بقرار مضطرب ہوتا ہے۔
 وہ اپنے تخیل کی مدد اور توسط سے اس سیمائی اضطراب کو ایک سانچے میں
 ڈھالتا ہے۔ اور تخیل کے سانچے میں ڈھکی ہوئی شکل کو اپنے مخصوص مادی
 وسیلے یعنی رنگ، خطوط، صورت اور حرکت وغیرہ کو مصروف میں لا کر ایک
 محسوس پیکر دیدیتا ہے۔ محسوس اس معنی میں کہ جو تاثر خود اس کے جو اس اور
 تخیل پر طاری تھا اس سے عمل اس قدر معمور ہے کہ گویا اسکی تصویر ہو گیلیے
 کہ جس کو دیکھ کر نظارگی کے جو اس پر وہی تاثر ابھرتا ہے۔ اور ان میں وہ جذبات
 اور کوائف، تجر، ستائش، اکراہ، تاسف، رنج وغیرہ وغیرہ کے بیدار ہو جاتے
 جو خود اس پر تخلیق کے دوران میں طاری تھے، ادب جیسی مادی وسیلہ استعمال
 کرنے والی جمالیاتی صنعت میں بھی ہم یہ تقاضہ اور توقع تمام تراٹھا نہیں دیتے۔
 ہم تقاضا کرتے ہیں اور متوقع رہتے ہیں کہ شاعر کا بیان خواہ خارجی اشیاء
 مثلاً قوس قزح اور شفق کا ہو خواہ داخلی کوائف مثلاً غصے یا تاسف وغیرہ
 کا ہو ہمارے سامنے ایک حقیقی جانتی تصویر پیش کر دے۔ ایک ایسی برقی
 تصویر جو تخیل کو تحریک میں لائے اور ذہن کے سامنے ایک کیف کو متخل
 کر دے۔ فن کار وہی ہوتا ہے جو عالم و مافیہا کو محسوسات کے قالب میں

ڈھال دے۔ یعنی جس کے متخیلہ کے سامنے ہر شے مشکل اور محکم ہو جائے۔ جس کے متخیلہ کی بت مکاری ہر شے کو ایک محسوسہ حیات میں آگڑھ دے۔ جس کے متخیلہ کے سامنے صفات ذات میں مبدل ہو جائیں۔ چنانچہ ادیب کی آنکھ میں معنوق کا حسن "برق" ہو جاتا ہے۔ آفتاب کسی دو شیرہ کا "آئینہ دار" نظر آتا ہے۔ سمندر ایک "مغنی مسرت" نظر آتا ہے۔ دھواک "طلسم بیچ و تاب" نظر آتا ہے وغیرہ وغیرہ۔ وہ ہمارے سامنے موجودات عالم کو محسوسہ تجاربہ کے روپ میں پیش کرتا ہے۔ یعنی جیسی کوئی شے اُسے محسوس ہوتی ہے۔ جن اک "برق"۔ آفتاب اک "آئینہ دار"۔ سمندر اک "مغنی" اور دریا اک "طلسم بیچ و تاب" اور خام فن کاروں میں ایک غیر معمولی صلاحیت اشیا عالم کو ایک روپ میں دیکھ لینے کی، خواہ قدرت کی طرف سے خواہ ماحول کے اثر سے ودیعت ہوتی ہے۔ آپ کہہ سکتے ہیں کہ فن کار کوئس کو ویسا دیکھتا ہے اور اُسکی نظروں میں وہ ویسا نظر آتا ہے جیسا کہ وہ ایک ایسی ہستی کو نظر آئے جو اس کے علاوہ وقوف اور کسی ذریعہ سے معرا ہو۔ یا یوں کہئے کہ فنکار فلسفی یا سائنس دان کی طرح دنیا کا مطالعہ عقل اور فکر کی آنکھوں سے نہیں کرتا بلکہ حواس و تخیل کی آنکھوں سے کرتا ہے۔ اُس کا وقوف ذہنی اور عقلی نہیں ہوتا۔ استخراجی اور استقرائی یا معمولوں میں دریافت اور تجربہ کردہ نہیں ہوتا بلکہ حسیاتی اور محسوسہ ہوتا ہے۔ جیسا احساس پر ظاہر یا تخیل میں مربوط ہو گیا ہے ویسا ہوتا ہے۔ اور عقل و فکر کے توسط سے ناآلودہ ہوتا ہے۔ عقل

آفتاب میں عکس رخ یا ردیکھ سکتی ہے۔ اور نہ معمول میں تجربہ کر کے اُس میں روئے نگار کی کوئی بابت دریافت ہو سکتی۔ اسی وجہ سے اُس کی عالم و دنیا کی تاویل، تشریح اور تفسیر کبھی غیر عقلی ہوتی ہے۔ بالکل جذباتی اور محسوسہ ہوتی ہے۔ دنیا ایک "قید خانہ" ہے۔ ایک "دیراندہ ہے" ایک "مہمان سرا" ہے۔ اور زندگی ایک "قید" ہے۔ ایک "سفر" ہے اور موت "نیند" میں پڑ جانا ہے۔ وغیرہ وغیرہ۔ اوسکو دنیا زندگی اور موت اسی طرح کی چیزیں محسوس ہوتی ہیں۔ چونکہ فلسفی کی عقل استقرائی کر سکتی ہے اور نہ سائنس والے کا معمول دریافت۔

یہی محسوسہ کوائف اور تخیل حقائق جمالیاتی "تجربات" ہیں۔ یعنی وہ تجربات جو حواس و حسیات اور تخیل کے توسط سے ظہور میں آئیں۔ وہ تجربات جو عقل و شعور کے ذریعے نہ ہم پہنچے ہوں۔ جو دل میں بلا کسی منطقی استدلال کے بلکہ تمام منطقی استدلال کے خلاف آگئے ہوں۔ یہ عقلاً مبہم اور منطقیانہ مشیدہ ہوتے ہیں۔ چنانچہ حسیاتی وقوف کے ابہام اور ناصاف ہونے کی طرف بالتفصیل توخیر نہیں مگر تھوڑی صراحت کے ساتھ اور اشارہ کیا جا چکا ہے۔ یہ تعریفیں جامع تو ہیں مگر مانع نہیں۔ یعنی اس تعریف میں تمام جمالیاتی تجربات تو آجاتے ہیں۔ اور کوئی جمالیاتی تجربہ ایسا نہیں جو ان اوصاف سے مستصف نہ ہو۔ مگر اس تعریف میں بعض ایسے تجربات بھی آجاتے ہیں جو جمالیاتی نہیں۔ اور جنکو جمالیاتی تعریف میں نہ آنا چاہیئے تھا۔ میں نے یہ بھول تعریف قصداً کی ہے۔ تاکہ ہر من مابر

جمالیات اور موجودہ فن جمالیات کے مدوں باؤم گارتن کی خدمت
 اچاگر ہو جائے۔ باؤم گارتن کی فکر رسا اور نکتہ رس مذاق نے محسوس
 کیا کہ جس طرح "تروکھ" علم عقلی اور گڈ "مدول" کی منزل مقصود اور
 منتہا ہے بالکل اسی طرح حسابات اور حسی علم کی بھی ایک منزل
 مقصود اور منتہا ہو سکتی ہے۔ مگر چہ باؤم گارتن کا مطالعہ کافی دشنامی
 نہیں اور اس میں خلا اور خامی دونوں ہیں مگر اس نے مسئلہ کو ایک
 اچھوتے زاویہ نگاہ سے دیکھا اور مطالعہ کی ایک نئی راہ کھولی۔ اور یہ
 میرے نزدیک بھی صحیح زاویہ نگاہ اور رہ راست ہے۔ باؤم گارتن کا
 جمالیات میں ایک عجیب مقام ہے۔ وہ اس فن کا بانی مہمانی نہیں کہا
 جاسکتا کیونکہ اس پر بہت کچھ لکھا جا چکا تھا۔ اس کا مطالعہ گہرا نہیں
 کہا جاسکتا کیونکہ وہ اپنے بخود راستے پر اور اپنی منزل مقصود کی طرف
 بہت دور نہیں چل سکا۔ گو یہ بہت کچھ جن مقدمات کی ضرورت تھی اُنکے
 فقدان کی وجہ سے تھا۔ یعنی اس کے لئے اس راستے پر بہت دور چلنا ممکن
 ہی نہ تھا۔ اور اسکا جمالیاتی شغف بے لوث بھی نہیں کہا جاسکتا۔ کیونکہ
 وہ دراصل ایک فلسفیانہ نظام کی تکمیل کی فکر میں تھا۔ بائیں ہمہ اس نے
 جو زاویہ نگاہ تجویز کیا اور اسکی تجویز سے جو راہ کھل گئی اسکا سہرا تمام تر
 اسکے سر ہے۔ اس نے ایک صحیح زاویہ نگاہ تجویز کیا جسکی وجہ سے جمالیات
 کا ایک نیا قبضہ نظر کے سامنے آگیا۔ اور اس نے اس قبضہ تک رسائی کی جو
 راہ دکھائی اس پر چلکر وہاں تک پہنچنا ممکن ہو گیا۔ اس نے جمالیات

کی منطق اور تعقل سے علیحدہ کر دیا۔ اور یہ ایک بہت بڑا کارنامہ تھا۔ اس
 راہ پر چلکر منزل مقصود تک پہنچنا ممکن ہو گیا۔ اور خود منزل مقصود بھی
 اندازوں کا قائل نہیں بلکہ جیسے آئیڈیلسٹ فلسفیوں کی "کس نہانست کہ
 منزل کہ مقصود کجا است" کے قسم کی منزل کے مقابلہ میں واضح تر اور
 سائنٹیفک طریقوں پر عمل پیرا ہو کر قابل رسائی ہے جیسا کہ میں آگے
 چلکر عرض کروں گا۔ علم النفس ہنوز عالم طفولیت میں ہے۔ اسکی رسائی ابھی
 محض سطحیات تک ہے۔ اور اس فن کے علمائے ہنوز مسائل کی بالاسطح گردید
 میں نہمک ہیں۔ مگر کائنات اور کمال کے زمانے میں وہ مواد بھی نہیں میسر تھا
 جواب ہے۔ اور اس منزل کا راستہ نہیں کھل گیا تھا۔ اب نظر آرہی ہے۔
 اور جہاں تک یہ رہ راست پہنچائی نظر آتی ہے۔ میں نہیں جانتا کہ اگرچہ
 فلسفیوں کو یہ مواد میسر ہوتا تو وہ اس سے کیا فائدہ اٹھاتے مگر یہ ناقابل
 انکار ہے کہ نفسیاتی اور منافی تحقیق اور طریق کاروں نے باؤم گارتن کی
 دکھائی ہوئی راہ اور بتائے ہوئے قبیلہ کو جمالیاتی مطالعہ کی صحیح راہ اور
 صحیح قبیلہ ثابت کر دیا ہے۔ اور عنقریب فن جمالیات اُن اکھاڑوں اور
 فلسفیانہ قیاس آراء یوں سے چھٹکارا پانے والا ہے جس میں مواد کے
 عدم نے فلسفیوں کو اس کو اکھاڑنے کا موقعہ ہم پہنچا دیا تھا۔ اور
 باؤم گارتن کی یہ خدمت اور گران تر ثابت ہونے والی ہے کہ جمالیاتی مسائل
 کا سمجھنا اس کی صحیح قدر میں تدوین کرنا، قدروں کے مراتب مقرر کرنا۔
 اسکی صحیح منزل مقصود مقرر کرنا، اس تک رسائی کا راستہ نکالنا اور

نفسیہ قیاس آرائی سے نہیں ممکن ہے یعنی اسٹیلٹوں کی اس طرح
کی قیاس آرائیوں سے جو ایک مافوق الطبیعی شے اور عقل و فکر کی رسم
کشی پر مشتمل تھیں۔ اس نے محسوس کیا کہ جمالیات عقل و فکر سے زیادہ
جو اس حسیات سے وابستہ ہے۔ اور جس طرح عقل و فکر کے ذریعہ بعض
قسم کی چیزوں کا علم ممکن ہے اسی طرح حسیات کے وسیلہ سے بھی بعض
قسم کی چیزوں کا علم ممکن ہے عقل و فکر کے ذریعے جن چیزوں کا اور جس طرح
کا علم ممکن تھا اس کا منتہا اور نصب العین موجود تھا جسکو ثروت کہتے
تھے اسی طرح دول کی جدوجہد کی بھی منزل مقصود موجود تھی جسکو گد کہتے
تھے مگر جو اس حسیات کے ذریعے جس شے اور جس طرح کا علم ممکن ہے اس
سے وابستہ نہ کوئی باضابطہ فن تھا اور نہ اس کی کوئی منزل مقصود متعین تھی۔
اس نے یہ دونوں خمتیں انجام دیں۔ اور انجام دینے میں بڑی نکتہ
رسی اور دور بینی سے کام لیا۔ اور زمانے کے حساب سے بڑی اہمیت سے کبھی۔
اس زمانے میں حسیات و لذائذ اور ان سے وابستہ جتنی چیزیں تھیں بڑی
نیچی نظروں سے دیکھی جاتی تھیں۔ اور اعلیٰ مذاق والوں کے لئے ناقابل اعتنا
سمجھی جاتی تھیں۔ ہر شے میں الوہیت، روحانیت اور مافوق الطبیعیاتی
عناصر کی تلاش تھی۔ نہ داروں کی کتاب تصنیف ہو چکی تھی جو انسان کو
جانور کی محض ایک صنف قرار دے اور نہ خرافہ کا نفسیاتی تحلیل کا علم
وجود میں آیا تھا جو انسان کے رگ و پے اور دل و دماغ کے گوشوں میں
بہائیت کے عنصر پناہ گزین دکھائے اور نہ علم النفس معرض وجود میں

آیا تھا جو جانوروں میں بھی ادراک و شعور اور ذہنی صلاحیتوں کا وجود ثابت
کر دے۔ انسان کو انسانیت پر غرہ تھا۔ عقل و فکر میں انسانی معروضہ اور جوہر
تھا۔ اور انسان اپنا دماغ آسمان پر رکھے عقل و فکر کے پر لگائے، دنیاؤ
مافیہا کو کھلائے، فلک بھائی میں ضرورت تھا۔ اسکو حسیات و لذائذ
سے کیا واسطہ۔ وہ تو علوی تھا۔ اسکو اس سفلی شے سے کیا ربط۔ غرض
جمالیاتی قدریں بھی عالم بالا میں تلاش کی جاتی تھیں اور ان کا قلابہ
بھی روحانیت اور روحانی لذائذ سے ملا تھا۔ باؤم گارتن نے جمالیات
کو آسمان پر سے زمین پر لا دیا۔ اس نے حسیات کو عقل و فکر کا ہم پلہ کر کے
اسی کے مقابل کا ایک ذریعہ علم قرار دیا۔ اور فلسفہ کی اور شاخوں کی طرح
انہیں کے ہم پلہ ایک باضابطہ علم کا خاکہ مرتب کیا۔ اور فن کا نام جمالیات،
رکھا۔ اسکی منزل مقصود اور منتہا جس قرار دیا اور منزل تک پہنچنے کا
راستہ جو اس حسیات قرار دیا۔ ظاہر ہے کہ نقش اول ناقص ہی ہو سکتا
تھا۔ تجرباتی مواد کی کمی کی وجہ سے یہ قیاس آرائی ہی کی ایک صنف ہو سکتا
تھا۔ جو فلسفیہ نہ مواد فراہم تھا۔ وہی بطور مواد استعمال ہو سکتا تھا۔ اور
اسکی قدریں و تکمیل فلسفہ کی ایک شاخ ہی کی طور پر ہو سکتی تھی۔ اور باؤم
گارتن کا فن جمالیات ایسا ہی ہے۔ اس زمانے میں حسیات سے متعلق کوئی
مواد ہی فراہم نہ تھا محض قیاس آرائیوں یعنی فلسفیہ کاوشوں کا فراہم کردہ
کچھ یونہی سامرا یہ تھا۔ مگر تھوڑے دن بعد ایک باضابطہ علم النفس کی بھی
بنیاد پڑی اور یہ ترقی کرتا گیا اور اس نے اور تجرباتی علموں کی طرح معلوں میں تجرباتی

شرع کئے اور عملی تجربوں کے آئے اور طریقے وضع کئے تو رفتہ رفتہ ایک قابل قدر نفسی علوم کا بھی سرمایہ تیار ہوتا گیا۔ باؤم گارتن کے زمانے میں حسیاتی قدریں نہ اور علوم کی قدروں کی طرح ناپی ہو سکتی تھیں، نہ کسی طرح تجربے کے ذریعے پکھی جاسکتی تھیں اور نہ انکے متعلق کوئی اعداد و شمار فراہم کئے جاسکتے تھے۔ اور حسیات پر بنا رکھنے پر یہ اعتراض تھا کہ نئے فن جمالیات کی بنیادنا استوار ہے اور ایک بہت نامتبعین قدر پر بھی ہے علم النفس کی موجودہ ترقی نے اس اعتراض کی قوت کو بہت کچھ تو خرد کیا ہے اور جمالیات کا مستقبل بہت روشن کر دیا ہے۔ مگر باؤم گارتن کے بعد جمالیات کے فلسفیوں کا ایک کھیل بن گیا۔ اور جرمن انڈیلیٹوں کے ہاتھ چڑھ کر شرعی شعاع کے معشوقوں کی کمر بان کا طائر معدوم عقاب ہو گیا۔ وہ حسیاتی وقوف کا منتہا اور حسیاتی ذرائع سے پہنچی جانے والی اور سمجھی جانے والی ایک قدر نہ رہی۔ جو مجوزہ فن کے نام میں نیچو ظنکھی اور اس لفظ کی اصلی وضعی دلالت اور نئے فن کے نام کی وجہ سمجھ گئی۔

باؤم گارتن قبل از وقت آیا اسکی تحریک کے قبول کے مقدمات ہنوز موجود نہ تھے۔ اسکے قبول کیلئے زمین تیار نہ تھی۔ ڈارون، فریڈ، اوڈنٹ کو اس کے قبل ہونا، اسکو انکے بعد آنا تھا۔ اور قبل از وقت آنے کا خمیازہ اسکو اور اس کے فن جمالیات دونوں کو بھگتنا پڑا۔ وہ خود فراموشی میں پڑ گیا۔ اس کا بتلایا ہوا منتہا اور اس منتہا تک پہنچنے کا اسکا بتایا ہوا راستہ ہیں سے اتر گیا۔ اسکا فن جمالیات ادوروں کے ہتھے چڑھ گیا۔ اور لیلان حسن

ایک بار کچھ مخنون عقل کی منظور نظر بن کر قیاس آرائیوں کی چکر میں پڑی اور رسوا ہوئی۔ یا یوں کہئے کہ حسن لیلی انہیں شیریں بن گئی اور عقل فریاد بن کر کوہ کنی میں مشغول ہوا۔ افلاطون مزاج جہنم فلسفیوں کا زمانہ آیا۔ اور غول حسن کے پیچھے صحرائے قیاس آرائی میں ہرزہ گردی شروع ہوئی۔ فن جمالیات اب فنون لطیفہ کے تمام اصناف کے ارفع ترین نظریاتی پہلو کے مطالعہ اور شریح پر مشتمل ہے۔ اور اسکا ہی پہلو جیسا کہ میں عرض کر چکا ہوں میرے اس مطالعہ میں پڑنے کا محرک اور اس کے زاویہ نگاہ اور طرز میان مقرر کرنیکا سبب ہے۔ آپکو یاد ہو گا کہ مطالعہ شاہ جہاں کے سرست تھے جمال نہونے سے شروع ہوتا ہے۔ یعنی اسکی بدستی اتنی شدید نہ تھی کہ خمار رسوم و قیود کو یک قلم اڑا دے۔ اور وہ دیوان خاص کے نظارے کی جمالیاتی تاثیر کو اس شدت سے محسوس کرنے سے قاصر رہا کہ ایکے پاک ترنگ اور دوا بہار نے غریب شغل ہو جائے۔ "ہیں" اور "اگر" میں ترنگ اور بدستی کے مداح میں بہت فرق ہے۔ آپ نے یہ بھی دیکھا کہ جمالیاتی عناصر صرف انسانوں کے فنون لطیفہ میں نہیں پائے جاتے بلکہ نقاش قضا کے عملوں میں بھی بہ شدت موجود ہیں۔ آپ نے دیکھا کہ انسانی فنون لطیفہ، اور نقاش ازل کے فنون لطیفہ کے عملوں میں "جمال" کی قدر مشترک نے "جمالیات" کے مطالعہ کی سرحد بڑھا دی اور اس کو فلسفہ اور نفسیات سے ہم سرحد کر دیا۔ اور آپ نے یہ بھی دیکھا کہ فلسفے سے ہم سرحدی نے "جمال" کی شریح اور تجربے میں ایک نرا

عقلی و فکری پہلو پیدا کر دیا جس کا سلسلہ خود وجود ہی کی حقیقت دریافت کرنے تک پہنچ گیا۔ یعنی سوال یہ پیدا ہو گیا کہ وجود اور جمال ہیں رابطہ کیا ہے؟ اور چونکہ خود وجود ہی کی حقیقت کے متعلق نظریات میں غارت اختلاف ہے اس وجہ سے ظاہر ہے کہ وجود اور جمال کے ربط کے متعلق نظریات میں بھی اسی قدر اختلاف ہو گا۔ اور اسکی اصل حقیقت خود وجود کے اصل حقیقت کے تابع ہو گی۔ اگر وجود "آئیڈیلٹ" فلاسفہ کے قول کے مطابق محض ایک خیال ہے تو اسکی حقیقت اور ہو گی اور اگر وجود مادہ ہے تو اور۔ افلاطون سے لے کر باؤم گارتن "جمال" یعنی حسن کا مسئلہ اسی پیچیدہ اور لامتناہی بحث کا بہت بنا رہا۔ اٹھارویں صدی کے وسط میں باؤم گارتن نے اسکو اس پیچ سے نکالا اور حسن کو ایک فکری، عقلی اور نظری مسئلہ ہونے کے بجائے ایک حیاتی مسئلہ بنانا چاہا۔ اس رویہ میں جمالیات کا فلسفہ سے علیحدہ ہو کر نفسیات اور مناخ سے منسلک ہو جانا مضمحل تھا۔ اور میں کہہ چکا ہوں کہ جمالیاتی مسائل کے قلب تک رسائی اور تحلیل کا ہی ایک کامیاب طریقہ نظر آتا ہے۔ مگر زمانہ سازگار نہ تھا۔ ہوا افی نہ تھی۔ اور باؤم گارتن کے بعد مسئلہ کھرا بنی اپنی جگہ پر پہنچ گیا یعنی ایک عقلی و فکری مسئلہ ہو گیا۔ یعنی حسن کی حقیقت پھر فلسفہ کی خیالی آرائی میں گم ہو گئی اور مسئلہ کی تحقیق علم الوجود کی نقطہ نگاہ اور ابتدائی منزل سے شروع ہوئی۔

بات یہ ہے کہ جو فلاسفہ لیلائے حقیقت کے وصل کا منصوبہ باندھتے

ہیں وہ اسلئے پیچھے صحرا صحرا جنگل جنگل مارے نہیں پھرتے بلکہ خود اسی کو اپنی خواہ گاہ استراحت میں ٹھنچ لاتا جاتے ہیں۔ یا اگر کبھی صحرا اور جنگل کی طرف نکل جاتے ہیں تو اسکو صحرا اور جنگل میں نہیں ڈھونڈتے بلکہ نظریات آسمان کی طرف رہتی ہیں۔ لیلائے حقیقت تو معشوق کی کمر ہے، شاعر و نکا عفتا ہے وہ ہاتھ کیسے لگے؟ کہاں لگے؟ اور کس سے لگے؟ ہر طالب حقیقت کی تلاش، خواہ وہ مذہب اور دین کے راستے سے آئے خواہ کفر و کجیاد کے، ایک ایسی ہستی پر ختم ہوتی ہے جو بالذات قائم ہو۔ جو اپنے وجود کے لئے کسی غیر کی مرہون نہ ہو جسکا کوئی آفرینندہ اور پروردگار نہ ہو۔ اہل مذہب اسکا نام خدا رکھتے ہیں۔ اور کفار و ملحد ہ مادہ۔

دوسری منزل اس آخری، بالذات قائم، غیر آفریدہ ذات کی صفات مقرر کرنا ہے۔ صفات کے تعین میں ایک اہم اور گھٹن منزل تعداد مقرر کرنا ہے۔ یعنی ایسی ذات صرف ایک ہے یا چند۔ اس میں سخت اختلاف ہے۔ نہ صرف مادیں میں بلکہ اہل مذہب میں بھی۔ علما جمالیات کا ایک گروہ جمالیات کے سرچشمے کو اسی طرح کی ایک بالذات قائم غیر آفریدہ ہستی قرار دیتا ہے۔ اور اسکو قصداً اور ارادے کے اوصاف سے متصف کرتا ہے۔ ایک نفسیاتی قدر کو ایک بالذات قائم، غیر آفریدہ ارادہ ذات قرار دینے کے عوارض ظاہر ہیں۔ اس طرح کی ہستی کا اس عالم اجسام سے گذر کر ایک ملکوتی اور روحانی عالم میں پہنچ جانا تقریباً لازمی تھا۔ اور باؤم گارتن کے محبوب جنس "جمال" کے ساتھ ہی ہوا

کہ وہ اس عالم ہست و بود سے سفر کر کے عالم بالا کو پہنچ گئی۔ ایک دنیاوی، انسانی، طبعی، نفسیاتی قدر قائم رہنے کے بجائے ایک الہیاتی (الوہی)، ملکوتی، مافوق البشری، مافوق الطبیعیاتی، روحانی جنس میں تبدیل ہو گئی۔ مسئلہ کی حیثیت سے تو مسئلہ دقیق تر، عمیق تر، دور رس، اوج رفیع تر ہو گیا۔ مسئلہ کی قدر و منزلت اور وقار بڑھ گیا۔ مگر اور تمام فلسفیانہ مسائل کی طرح لائیکل، لامتناہی اور عبور از عام فہم بھی ہو گیا۔ میں فلاطون کے فنون لطیفہ اور فن کاروں کے متعلق قیاس آرائی کے سلسلہ میں جمالیات کے زیر فلسفیانہ مسئلہ بن جانے کے بارے میں کچھ عرض کر چکا ہوں جس سے جمالیات کے بعض اصول اور نظریاتی مسائل ذہن کے سامنے آجاتے ہیں۔ اور ابھی آگے چل کر جرمن فلسفیوں کے کچھ نظریات بیان کروں گا۔ اگر پہلا بیان جرمن فلسفہ کا مطالعہ شروع کرنے کے قبل سرسری طور سے دہرایا جائے تو مضمون کے فلسفیانہ پہلو کا ایک مربوط اندازہ ہو جائے گی۔ کیونکہ وہ بیان اگرچہ ایک دوسرے سلسلے میں ہے مگر دراصل اس منکر کے مقدما میں ہے۔

ان عام فلسفیانہ مسائل سے الگ ہو کر خاص خود فن جمالیات کا سب سے اہم اور اول ترین مسئلہ حسن اور جمال کے مفہوم اور محتویات کا باضابطہ تعین ہے۔ اس کی جامع اور مانع تعریف کرنا ہے۔ اس کے خواص، اصول، اور امتزاج مقرر کرنا ہے۔ یا اگر یہ ایک صنف واحد مانی جائے تو پھر اس سے ملتی جلتی سی جو چیزیں ہیں مثلاً استہزائے تمسخر یا رخصت

اور جلال و غیرہ اُنکے اور اس کے درمیان ماہ الامتیاز یا تفصیل تجویز کرتا۔ ان خارجی اور معروضی مسائل کے بعد دوسرا اہم مسئلہ اُن داخلی اور نفسی کو اُلف، احساسات اور تخیلات کی تشریح و تجزیہ کا ہے جن کا حسن منظور نظر اور مرکز توجہ ہے۔ یعنی اُن نفسی قدروں کو دریافت کرنا جنکو حسن کی تشنگی ہے۔ جو اسی کی جو یا اور خواہاں ہیں اور جو اس سے آسودہ ہوتی ہیں اور اسی دوسرے مسئلہ سے ایک تیسرا مستقل مسئلہ یا اسی کا ایک بہت اہم رخ نکل آتا ہے جو اس داخلی اور نفسی تشنگی اور آسودگی سے دو گونہ وابستہ ہے۔ یعنی ایک ایسی تشنگی کا جو خواہ وہ معروضی اور دلتی ہو خواہ ماحول کے اثر سے پیدا ہو جاتی ہو اور ماحوذہ ہو (مگر جو بہر حال) اپنی تسکین کا تقاضہ کرتی ہو اور جو عمل میں تبدیل ہو جاتی ہو اور اس طرح تبدیل ہو جاتی ہو اور اس طرح تبدیل ہو کر بیک وقت اپنا نظیر اور اپنی آسودگی کا سامان ہو جائے اسکے اور اسکے مبدلہ ہیئت کے درمیان ربط کا سوال داخلی اور نفسی تقاضے اور فنون لطیفہ کے مابین جو ربط ہے اسکی تحقیق۔ یا مطلقاً حسن اور فنون کے رشتے کی دریافت۔ تمام فنون لطیفہ کا سرچشمہ ہی ودلیعہ یا ماحوذہ داخلی اور نفسی تشنگی اور اسکی آسودگی ہے۔ آسودگی کسی غیر کی نہیں، جو "بیک کرشمہ دو کار" کی طور پر غیروں کو بھی میسر آجاتی ہو بلکہ خود فنکار کی اپنی۔ تمام فن کاران تشنگان حسن ہیں۔ شدت تشنگی سے سیما ب ساں ہیں۔ اور فنون لطیفہ کے عمل انکی تڑپیں ہیں۔ تڑپ کو

آسودہ ہو جاتا ہے تشنگی کا ہیجان ڈھیل پڑ جاتا ہے اور چندے آسودہ ہو جاتا ہے۔ یہاں پر تین اہم فنی سوالات پیدا ہوتے ہیں۔ جن کو آپ خواہ جمالیات ہی کا تفصیلی مطالعہ کہے خواہ فنون لطیفہ کے غیر جمالیاتی پہلو سے متعلق سمجھیں۔ اول تو یہ کہ کوئی ایسا عنصر جو تشنگی محسن سے وابستہ ہو وہ کہاں تک ایسے فنون میں ذخیل ہو سکتا ہے جو تمام تر اسی کے مظہر، زائیدہ اور پروردہ ہیں مثلاً کوئی سماجی، اقتصادی یا اخلاقی قدر۔ اور دوسرا یہ کہ فنکار اپنی تڑپ اور اضطراب کی حرکت میں کہاں تک دوسرے کے کھٹی آسودگی کو ملحوظ رکھے۔ یعنی کہاں تک وہ اپنے اضطراب کے اظہار میں پابند ہے۔ اور تیسرے یہ کہ جمالیاتی قدروں کے ماخوذہ ہونے کی صورت میں کہاں تک عمل کو ماخذ سے مماثل ہونا چاہیے۔ اور یہاں پر وہ افلاطنی نظریہ بھی ذہن میں رکھئے کہ تمام فنون لطیفہ کی عرض و غایت ہی غیر انسانی حسن کی نقالی ہے۔

باب پنجم تلاش حسن

ایک عنقا کی ایجاد۔ مرغ خیل کے پر تراشنا۔ کیا حسن کوئی واحد اور معینہ قدر ہے؟ یہ تجربات کے کس مرکز کو متاثر کرتا ہے؟ وجد علی شاہ کا ایک واقعہ۔ کیا احساس حسن کا کوئی مخصوص حاسہ ہے؟ کیا اس کا احساس انسان کے ساتھ مختص ہے، اس کے احساس میں کوئی فطری اور جبلی عنصر بھی ہے، ہندوستان میں کالی اور انگلستان میں نیلی آنکھیں کیوں حسین معلوم ہوتی ہیں۔ یونانی حسن مرتبہ اور مثالی تھا۔ کسی حسین شے کے رو برو عمل کس قسم کا ہوتا ہے؟ ایک مختصر زمانی وقفہ میں بے درپے متعدد تجربات ہو جانا۔ کسی شے کا حسن سے معمور ہو جانا ایک اضافی بات ہے منطقی تصورات تھا جمالیاتی محرکات میں مبدل ہو۔

خالص جمالیات کے، یعنی جمالیات ورائے فلسفے کے موٹے موٹے تین مسائل تو وہی تھے جو مذکور ہوئے مگر لیلائے حسن بدھمتی سے اپنی دلکشی کا شکار ہو گئی۔ "اے روشنی طبع تو برمن بلا شندی،" کا سا ایک ماجرا گذرا۔

پہلے تو یہ یونانی مویشیوں کے ہاتھ لگ گئی اور پھر اُسکے بعد اُن سے کبھی باور پانہ
خارا شگاف جرمینوں کے ہتھے چڑھ گئی۔ اور اپنے دونوں مخبوتوں کے ہاتھوں لائی
بگڑی کہ اسکے اصلی صوخال ہی بدل گئے اور اس کی اصلی جنس اور صورت
کا بچا بنا مشکل ہو گیا۔ دونوں نے اس کو کیا سے کیا بنا دیا۔ اور کہاں سے
کہاں پہنچا دیا۔ ایک اساساً حیاتی شے کو یعنی اک صفت کو جس کا تمام تر
تعلق احساس سے ہے دونوں نے ایک نری عقلی شے بنا دیا جس کا اصل
سے کوئی واسطہ ہی نہیں جس دراصل ایک حیاتی جنس ہے اور عقل و فکر سے
صرف اس حد تک وابستہ ہے کہ اسباب حسن کی شعوری تنقید یا زہیدہ
جمالیاتی عملوں کی تحلیل کے لئے وہ گاہے گاہے صرف میں در آتی ہے۔
اور گاہے حسن سے لطف اندوزی اور اسباب حسن کی تحلیل ناقابل تمیز
طور پر ساتھ ساتھ چلتی ہے۔ مگر یونانیوں اور جرمینوں نے اس نسبت کو ایک
دم الٹ دیا۔ جو جزو اصلی تھا یعنی حیاتی، اُس کو گویا بھلا دیا اور جو
عقلی تھا اُس کو اسکی جگہ پر نصب کر دیا۔

کوئی معقول غدر تو یونانیوں کی طرف سے بھی نہیں پیش کیا جاسکتا۔
مگر اُنکے زاویہ نگاہ کے مقلوب، معکوس اور مکدر ہو جانے کی ایک کھلی پی
وجہ تھی یعنی جیسا کہ افلاطون کے سلسلے میں کہا جا چکا ہے وہ جمالیات
کی سر زمین میں نہ نری فلسفیانہ راہ سے آئے اور نہ نری جمالیاتی قد و نگی
تفتیش میں، بلکہ اخلاقی اور وہ بھی اصلاحی راہ سے آئے۔ سقراط اور
افلاطون تقریباً تمام تر اور ارسطو بھی بہت کافی حد تک سوفسطوں نے

جو نظریات اور اُن نظریات پر کاربندی نے جو سماجی رنگ پیدا کر دیا تھا
اُس سے اچھے ہوئے تھے اول الذکر دونوں تو تمام تر اُسی سے اچھے رہے
اور اُسکے چکر سے نہیں نکلے۔ مگر ارسطو بہت سے مواقع پر نکل بھی آیا ہے۔
سقراط اور افلاطون کی فکری خدمت سے انکار نہیں۔ وہ ہمیشہ دنیا کے
بزرگ ترین مفکرین میں شمار کئے جائیں گے اور مفکرین عظام کی صف
میں ادنیٰ جگہیں مقتد ہیں۔ مگر اُنکے آلودہ نظریات نے اُنکی جمالیاتی تحقیق
کو بے لوث نہیں رہنے دیا اور اُسکو آلودہ کر پھوڑا۔ اس آلودگی کا صاف
مظاہرہ اس بات سے ہوتا ہے کہ ارسطو تک کو جو اُن سمجھوں میں آلودگی
سے مصفا ترین تھا جمالیاتی قدروں کو اخلاقی قدروں سے مجرد کرنے کی
ضرورت محسوس ہوئی۔ چنانچہ وہ پُری محنت اور وقت نظری سے حسین کو
"گڈ" یعنی خیر، اور "دورڈی" یعنی قابل ستائش اور "پورفل" یعنی مفید
اور کارآمد سے تمیز کرنے کی کوشش کرتا ہے۔ سقراط اور افلاطون میں "خیر"،
"قابل ستائش" اور "کارآمد" حسین سے اس قدر محفوظ، دست درگزی
اور شیرو شکر ہیں کہ حسین کا کوئی نمیزہ نقش نہیں ابھرتا۔ اس خلط بحث کا
ذمہ وار وہ جذباتی عنصر تھا جو ان تمام مساعی کا سرچشمہ تھا۔ یعنی سوفسطوں
کی تردید۔ اُن کے نظریات کی بیخ کنی۔ اور اُنکی قدروں کا بطلان اور نقیص
اور سحاح کی ایک نئے آئین کے مطابق اصلاح۔ سوفسط فلاسفہ ناغیر
پذیرا و مطلق قدروں کے وجود کے منکر تھے۔ اُنکے نزدیک اخلاق کی کوئی
مطلق قدریں نہ تھیں۔ وہ اخلاقی قدروں کو فرضی اور اعتباری قرار دیتے

تھے۔ اور وہ اس نظریے کے بھی مخالف تھے کہ حقائق کا علم ممکن ہے۔ اور اخلاق کی اساس حقائق کے علم پر رکھی جاسکتی ہے۔ نئے فلسفہ اور نظریات کی تنقیص اور تردید نے قدرتنا یہ صورت اختیار کرنی کہ بعض قدریں مطلق ہیں۔ اور ان قدروں کا علم ممکن ہے۔ اور اخلاق کی اساس ان پر رکھی جاسکتی ہے اور اس علم کا ذریعہ عقل و فکر اور آراء منطق ہے۔ سوفسطوں کے بعد کا یعنی سقراطی، اڈلاطونی اور ارسطوی فلسفہ تمام تر مطلق قدروں کی تلاش اور اس تلاش کی کامیابی کے امکان پر مشتمل ہے عقل و فکر کے ذریعے ناغیر پذیر اور «یونیورسل» اور مطلق قدروں کے پیچھے آوارہ گردی ہے۔ سقراط سے لیکر باؤم گارتن کے زمانے تک صرف یہی کوشش رہی۔ باؤم گارتن خود بھی علمی اور تجرباتی طریقہ مروج کرنے سے قاصر رہا۔ مگر اس نے امکان کا دروازہ کھول دیا اور بعد کو علم النفس کی ترقی نے اس دروازے کو دروازے کو دروازے کی حد سے گذار کر متعدد دستدفع شاہراہوں میں تبدیل کر دیا۔ عقلی بحث یوں شروع ہوتی ہے کہ اور تمام اشیاء کے علم و قوت کی طرح حسن کا عرفا بھی ایک عقلی شے ہے اور اور تمام علوم کی طرح عقلی ہی کے توسط سے حاصل ہوتا ہے اور عقل ہی ذریعہ ہو سکتا ہے۔ کسی حسین شے مثلاً ایک مور یا تتلی کے نظارے میں دماغ حسن کو ایک ذات کے خواص یعنی ایک عرض کے جوہر کے طور پر ادراک کرتا ہے۔ یہ جوہر ایک خاص قسم کے جسے خواص مقررہ اور متعینہ ہیں۔ یعنی جوہر صورت، ہر حال اور ہر مقام

پر اپنے مقررہ اور متعینہ خواص برقرار رہتا ہے۔ اُس میں کوئی فرق نہیں آتا۔ جس طرح خود مور یا تتلی کہ جن کے مقررہ اور متعینہ خواص وادھنا ہیں جوہر صورت، ہر حال اور ہر مقام پر من و عن سالم و قائم رہتے ہیں۔ بدل نہیں جاتے۔ مور ہر جگہ مور ہی رہے گا۔ تتلی ہر جگہ تتلی ہی مقام کے ساتھ ساتھ خود مور اور تتلی کے ذاتی، خارجی اور معرفتی خواص نہیں بدل جاتے۔ وہ مقررہ اور متعینہ ہیں اور ہمیشہ وہی رہتے ہیں۔ اور انی اور یونیورسل ہیں جن بھی اسی طرح ایک شے ہے۔ اسکے بھی کچھ خواص و عوارض ہیں۔ اور مقررہ اور متعین ہیں۔ وہ بھی ہر صورت، ہر حال اور ہر مقام میں برقرار رہتے ہیں۔ اس میں انتقال مکان سے فرق نہیں آتا۔ حسن وہی ایک حسن ہے خواہ مور میں ہو، خواہ تتلی میں ہو، گلاب میں ہو، برگس میں ہو، چاند میں ہو، سورج میں ہو، تصویر میں ہو، بت میں ہو، نغمے میں ہو، رقص میں ہو، یا الہیہ، رزمیہ و شعر میں ہو۔ یعنی ممکن، ممکن اور مقام یا ظرف کے اعتبار سے اسکی ذات نہیں بدل جاتی۔ اسکے خواص بھی نہیں بدل جاتے۔ وہ بلا تغیر و تبدل اپنے مظہروں اور مسکنوں میں موجود ہوتا ہے۔ خواہ وہ مظہر و مسکن انسان ساختہ ہو خواہ خدا آفریدہ، خواہ جاندار ہو خواہ بیجان، خواہ نباتی ہو خواہ حیوانی۔ جہاں بھی حسن ہوگا بس وہی ایک ہی شے ہوگی۔ اور جب بھی اور جہاں بھی لفظ «حسن» مذکور آئے گا یا ذہن میں گذرے گا اُس سے مراد وہی ناغیر پذیر شے ہوگی۔ حسن ایک شے کا نام ہے۔ اور نام ہمیشہ اُسی ذات اُسی شے کو بتاتا ہے۔

اوسکی دلالت نہیں بدلتی۔ مگر ظاہر ہے کہ نفس کے حسن کا ادراک، تصویر کے حسن کا ادراک اور شعر کے حسن کا ادراک نہ ذریعہ ادراک کے اعتبار سے ایک جیسا ہے اور نہ درود کہ شے کی نوعیت کے اعتبار سے۔ اب ایک عجیب ٹیڑھا سوال پیدا ہوتا ہے کہ آخر عجیب تخلیق شے "حسن" کیا ہے جو مور، گلے اور شعر تینوں میں جلوہ فرما ہے۔ اسکی اصل و نہاد کیا ہے؟ یہ بذات خود کیا ہے؟ مور، تلی، گلاب، زنگ، چاند، سورج، تصویر، بت، نغمہ، اور رقص وغیرہ تو اسکی مسکن اور مظہر ہیں۔ صرف وہ مکان و مقامات ہیں جہاں یہ نظر آتی ہے۔ مگر یہ بذات خود کیا ہے؟ آیا یہ مادے کی کوئی کیفیت اور خاصہ ہے؟ جو صرف مادی اشیاء میں ہوتی ہے اور جس کا ظہور ظرف کے توسط سے ہی ممکن ہے۔ اور جو مادے سے علیحدہ نہیں کی جاسکتی۔ پالیہ مادے کے درائے کوئی شے ہے؟ اور اس کا صرف ظہور مادے کے ذریعہ اور توسط سے ہوتا ہے یعنی یہ کہ وہ مادے کی کوئی کیفیت نہیں۔ بلکہ مادہ صرف اس کا ایک مظہر و مسکن ہے۔ ورنہ اس کا اپنا بذات ایک مطلق، مجرد اور منفرد وجود ہے۔ اس صورت میں یہ مزید سوال ہوتا ہے کہ ایک درلے مادہ سے مادے کے توسط سے اپنے کو ظاہر کس طرح کر سکتی ہے؟ عملاً کرتی کیسے ہے؟ اسکی نمود و ظہور کے کیا طریقے ہیں؟ اور یہ کن قوانین و اصول کے ماتحت عمل پذیر ہوتے ہیں۔ یہ مسائل فلسفیانہ بازی کے بن گئے ہیں۔ جس سے وہ ہزار طرح سے پھیلنے میں۔ اور ہزار طرح سے پھیلنے کے باوجود پھیلنے

سے ہی نہیں پڑتے۔ اور ہزار طرح سے اور بلا جی چرائے مدتوں پھیلنے کے بعد ہنوز یہ الفاظ غالب "رفت گیا" اور "بود کھا" کے سبق کی منزل ہے۔ میں اور عرض کر چکا ہوں کہ فلسفے کی سرزمین میں پہونچکر مسائل لا بخل ہو جاتے ہیں۔ مگر میں ناکشودنی ہو جاتی ہیں۔ اور فلسفی نظیری کے معشوق کی طرح صرف "ہر سرزندہ گمراہ" گمراہ ناکشودہ و لغو یعنی جتنے فلسفی اتنی گمراہ ہیں۔ ہر من فلسفیانہ کی خوشگانی اور خاراٹنگانی نے کتابوں کا انبار لگا دیا ہے۔ آپ جی بھر کے سیر کر سکتے ہیں۔ یہ بیش بذات خاص بڑی لطف ہیں عقل اور ذہن کیلئے ایک سامان لذت ہیں۔ اور محض لطف و انہما کی خاطر یا ذہنی تفریح کیلئے لطف کے ساتھ پڑھی جاسکتی ہیں۔ مگر قبول غالب "مدعا عقابہ اپنی عالم تقریر کا" اور ہوتا کیوں نہیں؟ انھوں نے ایک عقاب کا کیا اور سرور لذت ایجاد میں کھول گئے کہ یقیناً محض ہر ساختہ پر داختم ہے۔ اپنی ترنگ میں اسکو اصلی سمجھ لیا اور اس مصنوعی عقاب کے اوصاف و خواص اور جزئیات اور تفصیلات کے بیان میں عالم ہست و بود کو کھول گئے۔ اور اس کے دام میں لانے کی ترکیبیں اور تدبیریں سوچتے سوچتے گوشت و پوست کی دنیا سے نکل کر محض خیال و تصور کی دنیا میں جا پڑے۔ جو دقیق خاراٹنگانی میں محض من حیث ایک خاراٹنگانی کے مزے لیتا ہو، جو عقل و فکر کے کاوے کے تماشے دکھانا چاہے، وہ اس دفتر بے معنی نہیں تو بے پایاں کو مزے کے ساتھ پڑھ سکتا ہے۔ مگر جو مطلب کا طالب ہو اور دامن تحصیل بھرنا چاہتا ہو اسے اس پر لطف سعی لا

حاصل کی دعوت نہیں دے سکتا عنقا کوئی اصلی جانور ہے جسکے ماہر علم حیوانات جو اہر و خواص بیان کر کے، اضافت میں تقسیم کر سکے، پرواز یا اور خصائص کے اصول و قوانین دریافت کر سکے۔ اور نہ اسکا کوئی واقعی وجود ہے جو یہ دام میں آسکے۔ میں جرمن فلسفیوں کے حسن کو ایک عنقا قرار دیکر اسکے پیچھے بے سود حیران ہونے سے باز آتا ہوں۔ یہ دراصل وہی افلاطونی خمیر ہے جو چرمی میں آب و ہوا کی تاثیر سے پھر جوش میں آئی ہے۔ وہی افلاطونی تخیل اور طرز فکر ہے جو اٹھارھویں اور انیسویں صدیوں کے مروجہ قالب میں ڈھلکر، اور انکے لباس میں مزین ہو کر، پھر سے بازار علم میں آگئی ہے۔ مادیوں اور غیر مادیوں دونوں نے اپنے اپنے طریقے پر اس موضوع پر بحثیں کیں ہیں۔ مادیوں نے مادے کو بذات خاص ایک وجود مطلق مان کر، یعنی مادے کو ایک حقیقی شے جو اپنے وجود کیلئے انسانی یا غیر انسانی ادراک و شعور کی مرہون و محتاج نہیں ہے مان کر، حسن کو من حیث ایک صفت اور جو ہر کے جو اسکو حسین بنادیتی ہے پتہ لگانے کی کوشش کی ہے۔ تمام فلسفی اس خیال میں متفق ہیں کہ بذات خاص خود مادے میں حسن نہیں۔ اور سوال صرف اس عنصر کی دریافت کا ہے جو مادے میں یہ صفت پھر دیتا ہے یعنی حسن ایک خارجی شے ہے جو مادے سے وصل ہو جاتی ہے۔ اس خارجی عنصر کے متعلق مختلف نظریے ہیں۔ بعضوں کا خیال ہے کہ یہ ایک طرح کی قوت، لطافت اور توانائی ہے جو مادے کو متحرک کر دیتی ہے۔ لیکن ایک طرح روح پھونک دیتی ہے۔ اور اسکو ایک ہیئت اور شکل و صورت

قبول کرنے پر مجبور کرتی ہے۔ اور بعضوں کا خیال ہے کہ یہ ایک مافوق لطیفی روحانی شے ہے جو قصد اور ارادے کے اوصاف سے متصف ہے۔ اور جسکا ارادہ اور قصد مادی چیزوں میں وہ کیفیت پھر دیتا ہے جو اس مادے کے حسن کی صورت میں ظاہر ہوتا ہے۔ اور بعضوں کا خیال ہے کہ یہ مجرد اولیٰ بالذات قائم تصورات ہیں یعنی افلاطونی "گھوڑیت" اور "بکریت" کی طرح کی چیزیں جو گھوڑوں اور بکریوں سے علیحدہ اور مزید بذات خاص وجودات مستقل ہیں۔ اور جو من حیث مجرد تصور خیال اور شکل کے کہیں عدم میں موجود ہیں۔ اور گھوڑے اور بکریاں اسکی محض جلوہ گاہیں ہیں یعنی حسن "گھوڑیت" اور "بکریت" کی طرح ایک مجرد اور بذات خاص قائم وجود ہے جو من حیث مجرد تصور کے عالم مثال میں موجود ہے۔ اور جو مادے پر بطور مہر اور قہر کے مرسوم ہے۔ ان تینوں تاویلوں میں حسن مادے سے کسی نہ کسی طرح بندھا رہتا ہے۔ مگر جرموں کا ایک گروہ جیسا کہ میں عرض کر چکا ہوں یک سرمد ہی کے وجود کا منکر ہے۔ وہ صرف "ایسولوٹ" کا قائل ہے۔ جس کی اصل و نہاد تمام ترقیاتی اور غیر مادی ہے، ایک مجرد ذہنیت، عقلیت اور عقلیت۔ مادہ اسی ایسولوٹ کی اپنی اصل کی ضد کے طور پر ایک تخلیق ہے تاکہ وہ اس تضاد کے حل کرنے میں اپنی اصل کا مظاہرہ کر سکے۔ اس صورت میں حسن کے خواص و معروضات کی تحقیق محض ایسولوٹ کے طرز مظاہر کی دریافت میں مبدل ہو جاتی ہے۔

مگر یہ سب کی سب دراصل لیلائے حسن کی جستجو ہی نہیں ہے۔ اسکی

بے ثبوت تحقیق ہی نہیں ہے۔ بلکہ خواہ مخواہ اس لطیف شے کو اپنے اپنے فلسفیانہ نظام میں سمیٹ لینے کی کوششیں ہیں۔ ایک فلسفیانہ نظام کی تکمیل اور ہمہ گیری کے تقاضوں کی چکائی ہے۔ افلاطون کے "آئیڈیا" کا نرٹ کے "فائینل انڈ" اور ہگل کے "ایسولوٹ" کے ساتھ مخمونا نہ انہماک میں "سلی" تو ترے دل میں ہے محمل میں نہیں ہے۔ اس کے عنصر کا غالب آجانا مضمر تھا۔ مگر اس عتقا صفت مدعا اور اسکے دام میں لانے کی اس الجھنی ہوئی تدبیر کے علاوہ کبھی، ایک اور تدبیر حسن تک رسائی کی ہے۔ ظاہر ہے کہ فلسفہ کے مرغ تخیل کے پر کترنے پر شینگے۔ اور پر کترنے کے ساتھ اسکی پرواز کی فلابوسی جاتی رہے گی۔ حسن عالم بالاسے اثر کر عالم و باقیہا میں آجائے گا۔ اسکی نژاد روحانی سے مادی ہو جائے گی۔ اور اس کے حکم از تک پہنچنے کا ذریعہ خلوت میں عقل پیمانی نہیں بلکہ عالم اجساد کا مشاہدہ ہوگا۔ یعنی قیاس آرائی اور استخراج نہیں بلکہ تجربہ اور استقراء ہوگا۔ فلسفہ کے مرغ تخیل کے پر تو یوں کھٹے ہیں کہ انسان کے شعور و ادراک کے متعلق داخلی اور خارجی کا سوال نہیں اٹھاتے۔ یعنی یہ معرض بحث میں نہیں رہتا کہ انسان کا کسی شے کا ادراک محض خود اسکی داخلی کیفیت کا پر تو ہے۔ اور مدد محض اس کے اپنے عوارض و خواص کا ساختہ برداختہ ہے۔ اور اسکی حقیقت اس ساختہ اور برداختہ کے علاوہ کچھ نہیں۔ بلکہ یہ تسلیم کر کے آگے چلتے ہیں کہ ادراک و شعور جس طرح کسی شے کا ادراک کرتے ہیں اور جیسی کوئی شے ادراک و شعور کو نظر آتی ہے وہ شے دراصل ویسی ہی ہے۔ یعنی مدروک

کے اوصاف خود مدروک کے وضع کئے ہوئے نہیں بلکہ مدروک شے کے ذاتی اور معروضی خواص ہیں۔ یعنی حسن کوئی ایسی ماقوق الطبیعیاتی شے نہیں جس کا انسان کیلئے شعور و ادراک ممکن ہی نہ ہو۔ اور جسکی خارجی اور معروضی صفات انسان کے شعور و ادراک کے مس سے آلودہ ہو جاتے ہوں۔ اور اس طرح اسکی اصل کی دریافت ادراک و شعور کی حدود سے قطعی پرے ہو۔ بلکہ حسن ایک تماشا ہے۔ اک نظارہ ہے جس کی اصل نہاد اور خواص و صفات وہی اور ویسی ہی ہیں جیسی و شعور و ادراک کی ضبط میں آتی ہیں۔ اس نظر پر کے ماتحت حسن کی اصل کی دریافت اس کوشش کی صورت اختیار کر لیتی ہے کہ اس نظارے، تماشے یا تجلی پر دستگاہ محل کی جائے یعنی اس کو تمام و کمال ادراک و شعور کے احاطے میں لایا جائے۔ جزئیات و تفصیلات کو صفائی کے ساتھ منضبط کیا جائے۔ تاکہ ذہن میں نقش دھندلا اور مکدر نہ ہو بلکہ صاف صاف منبوت ہو سکے۔

پہلا ابتدائی سوال تو یہی ہے کہ آیا جتنی بھی چیزیں حسین نظر آتی ہیں یا معلوم و محسوس ہوتی ہیں مثلاً مور، گانا، اور بت یا تصویر وغیرہ وغیرہ وہ سب کی سب کسی ایک یا چند مگر مشترک قدر کی حامل ہونے کی وجہ سے حسین ہیں یا محض اس وجہ سے کہ سب کی سب ایک پر لطف احساس ابھارتی ہیں۔ یعنی یہ کہ ایک پر لطف و عمل ابھارنے کی اہلیت سے متصف ہیں۔ یہ تحقیق اور دریافت کا سوال ہے۔

انگیختوں سے زاویہ نگاہ کا بدل جانا ذہن نشین کر لیجئے۔ موجودہ زاویہ نگاہ اُس سے بالکل متمیز اور جداگانہ ہے۔ فلسفیانہ بحث میں قدرِ حسن کی وحدت تسلیم شدہ تھی دریاقت طلب نہ تھی اور اس استخراج کا مقدمہ تھی کہ ظہور کی وحدت کسی واحد مسبب کی شاہد ہے جو اپنے ظاہری مظاہرات مورا در نعمہ وغیرہ سے درائے ہے اور مورا در نعمہ جیسے دو مختلف ممکن میں بالکل ایک طرح جلوہ فرما ہے۔ اور مسئلہ اس نقطہ پر پہنچنا اور پیچیدہ تر ہو جاتا ہے کیونکہ اُس واحد مسبب تک رسائی اور بھی مشکل تھی۔ یہاں پر یہ قدرِ یاقدریں دریافت طلب ہیں یعنی کوئی ایسی شے مطلقاً ہے کبھی یا نہیں۔ خواہ ایک خواہ چند، مگر مشترک جو بلا استثناء ہر جگہ ہر حال اور ہر مقام میں موجود رہتی ہو۔ اور صرف قدرِ یاقدریں دریافت طلب نہیں بلکہ ان کے بر لطف رد عمل ابھارنے کی صفت اور اہلیت بھی دریافت طلب ہے۔ اور اس صفت کی دریافت میں اس بات کی بھی دریافت مضمر ہے کہ ایسا کیا وادراک کے کس یا کون کون سے اعضا کو متاثر کرتی ہے۔ اور کس طرح کرتی ہے۔ یہ سوالات اب دراصل فلسفہ کے رہے نہیں، بلکہ زیادہ تر منافع اور نفسیات کے سوالات ہو گئے ہیں جو نفسیاتی معمولوں میں اور نفسیاتی تکنیک کے ذریعہ دریافت کئے جانے چاہئیں۔ مگر یہی فلسفہ ہی کے مسائل بنے رہے کیونکہ نفسیاتی عمل اور تکنیک اس وقت وجود میں آیا تھا۔ پھر بھی چونکہ زاویہ نگاہ اور دریافت کا طریقہ نفسیاتی تھا

اس وجہ سے اب مسئلہ کی صورت اور حل کر نیکا طریقہ بدل گیا تھا۔ مگر فلسفہ پھر بھی فلسفہ تھا اور فلسفہ، فلسفہ کہاں رہے اگر جتنے فلسفی اتنی رائیں نہوں۔ چنانچہ ان سوالات کے کبھی جتنے زاویوں سے جوابات ممکن تھے سب کے سب موجود ہیں۔ بعض لوگ حسن کی قدر کو واحد مانتے ہیں۔ اور بعض لوگ متعدد۔ اسی طرح بعض لوگ اس کے احساس کا مرکز ذہن کو مانتے ہیں بعض جو اسونکو۔ اور بعض ایک مخصوص حالے کو جو احساس حسن کے ساتھ مختص ہے۔ غرض اسکی نوعیت، تعداد اور احساس کے ذرائع سب کے ہارے میں اختلافات ہیں۔

پہلے اس کی نوعیت کے سوال کو لیجئے یعنی آیا اس کی نوعیت وحدانی، غیر تغیر پذیر اور مقررہ و متعینہ ہے۔ یا متنوع۔ میرے خیال میں اسکی نوعیت وحدانی اور غیر متنوع نہیں قرار دی جاسکتی۔ کیونکہ تنلی اور نعمہ کے حسن کے احساس کا آلہ بالکل دو ہے۔ اور نہ صرف تنلی اور نعمہ جیسی باصرہ اور سامعہ سے متعلقہ دو مختلف جنسیں بلکہ ایک واحد جو اس وعضو سے وابستہ جنسیں مثلاً تنلی اور رقص جو دونوں کی دونوں باصرہ سے متعلق ہیں ایک طرح کا رد عمل نہیں ابھارتیں۔ بلکہ خود ایک جنس تنلی بھی ایک حس باصرہ کو مختلف طور پر متاثر کرتی ہے۔ اسکا رنگ و روغن احساس رنگ کی طاقت کو، اور اسکی شکل و صورت، ہیأت و جسامت وغیرہ کے احساس کی طاقت کو۔ اور پھر علوم کی ترقی نئے نئے جو اس دریافت کرتی چلی جا رہی ہے۔ جو اسونکی تعداد اب خمسہ تک محدود

نہیں۔ اور نہ اب جو اسوں میں رد عمل ابھرنے کا کوئی مخصوص اور منفرد
 ہی متحرک مانا جاتا ہے۔ آنکھوں میں جو رد عمل روشنی کی شعاعوں کی
 تحریک سے ابھرتا ہے اور جو تا حال اس رد عمل ابھرنے کا واحد ذریعہ
 سمجھا جاتا تھا وہ اور طرح بھی ابھاراجا سکتا ہے۔ مگر نہ دو مختلف
 محرکوں کی تحریک کی نوعیت کو ایک کہہ سکتے ہیں اور نہ ایک ہی عضو کے
 دو مختلف طرح کے رد عمل کو بلا لحاظ محرک ایک دم ایک قرار دے
 سکتے ہیں۔ انہیں اندرونی اور تفصیلی فرق ضرور ہوگا۔ غرض حسن
 جیسی کثیر المظاہر شے کو ایک مقربہ اور ناغیرہ پر قدر واحد قرار دینا
 درست نہیں معلوم ہوتا۔ اور اسکی اتنی عام توجہ جو اسے سارے متنوعہ
 اور گوں درگوں مظاہرات پر حادی ہو شکل معلوم ہوتی ہے اور منہور نہ
 ہو سکی۔ کائنات اور مہکل جیسے تعقیلوں تک کا تجربہ سبق دیتا ہے کہ یہ قدر
 کوئی واحد کیفیت نہیں۔ اور حسن کی ترکیب میں متعدد اور مختلف طرح کے اجزا
 داخل ہیں۔ یعنی حسن کسی ایک یا چند مشترکہ قدروں کے اجمالی مجموعی
 کا نام نہیں۔ بلکہ متنوعہ اور کثیر المظاہر جنس ہے۔

جمالانی قدروں کے تعدد اور تنوع کے نتیجے پر ہر چیز کے بوجہ
 ہم اُس رد عمل اور تاثیر کی طرف رجوع ہوتے ہیں جو ان محرکوں کی تحریک
 سے ابھرتے ہیں تو یہ سوال پیدا ہوتا ہے کہ ہمارے تجربے کے کس مرکز کو
 متاثر کرتے ہیں؟ یعنی تاثرات کہاں ابھرتے ہیں؟ کہاں ختم ہوتے ہیں؟ او
 یہاں کچھ جوابات اسما قدر مختلف اور متنوع ملتے ہیں۔ کوئی اسکو حسیات

سے منسوب کرتا ہے۔ یعنی کسی شے کے جو اس کے مرکبوں کو خاص طرح
 سے چھڑ دینے سے۔ اور کوئی ذہن و عقل سے یعنی حسیات کے فراہم کردہ
 مواد کو منظم، مرتب اور مربوط کر دینے کی صلاحیت اور قدرت سے۔ اور
 بعضے وقوف احسن کا مرکز عقل و فکر کے ایک معروضی خاصہ کو قرار دیتے
 ہیں۔ یعنی بعض قسم کی ذہنی تشنگی جو خود قوائے عقلی ہی میں مضمر ہے اور جو
 اُسکے مماثل خارجی مظاہرات کے روبرو آسودہ ہونے لگتی ہے۔ اور بعض
 اسکا مرکز تجیل کو قرار دیتے ہیں جہاں بعض اشیاء کے ساتھ بعض طرح
 کے رد عمل ابھرنے کی اہلیت محفوظ ہو گئی ہے۔ اور ان اشیاء کی چھڑ سے
 متحرک ہو جاتی ہے۔ اور بعضے اس کے احساس کا الگ سے ایک منفرد
 اور مخصوص قوی قرار دیتے ہیں۔

میں نے سہولت اور اختصا کے خیال سے چند طرح کے جوابات
 یکجا کر دیئے ہیں کہ مسائل کا اجمالی خاکہ ذہن میں آجائے۔ ورنہ دراصل
 یہ بڑی طویل بحثیں ہیں۔ اور ان میں سے ہر ایک کے بڑے بڑے مفصل شرح
 اور پاسدار ہیں۔ زیادہ تر ایک جہتی ہیں۔ صرف ایک نظریے سے مبلغ
 ہیں اور ایک قدر کے مبلغ کی حقیقت سے دوسری قدر کے منکر۔ کوئی
 حسن کے احساس کا مرکز صرف احساس کو قرار دیتا ہے۔ کوئی صرف ذہن
 و عقل کے منظم اور مرتب کرنے کی قدرت کو۔ کوئی صرف تجیل کے اشیاء
 خارجی سے منسلک اور وابستہ ہو جانے کو۔ اور کوئی صرف عقل و فکر کے
 ایک معروضی خلاصے اور تشنگی کو۔ اور کوئی ایک منفرد قوی کو۔

کسی نقش کے صاف ابھرنے کیلئے ضروری ہے کہ وہ مکدر نہ ہو اور
تکدر کے دور کرنے کا واحد طریقہ غیر متعلق یعنی اوپری اجزا کو دور کر دینا
ہے غیر متعلق اور اوپری خلطوں سے پاکیزگی ہے۔ عظیم تعریف کی تعریف ہی
یہ ہے کہ وہ موصوف کو تمام چیزوں سے علیحدہ و منفرد کر دے۔ اگر حسن کی اتنی
پاکیزہ تعریف ممکن ہے تو ضروری ہے کہ صدیوں کی ناکام کوششیں اور
فلسفیوں کی نا تمام تعریفیں اس حقیقت کی مظہر ہیں کہ حسن کے مساوی یہ
منطقی معیار ناقابل حصول ہے۔ اور اسکی تعریف میں منطقی پاکیزگی ہنوز
ناممکن ہے۔ ایک نامکمل تعریف اور مکدر رہی نقش پر اتفاق کر لینا ناگزیر ہے۔
کیونکہ یہ مکدر نقش ہی وہ بہترین نقش ہے جو ہر فکر و علم پہنچنے پر قادر ہے۔
علم النفس اور منافع کی ترقی ممکن ہے کہ ایک روز کوئی وحدانی قدر دریافت
کرے۔ مگر ہنوز یہ منزل دور ہے۔ اور جس طرح اور تمام علوم و فنون میں انتہائی
منطقی پاکیزگی کی کوشش جب غلابے سود پڑنے لگتی ہے تو اسکو نظر انداز
کر دیتے ہیں اسی طرح جمالیات میں بھی ایک منطقی عنقا کو دام میں لانے
کی کوشش سے باز آجانا چاہیے۔ حسن کسی ایک یا چند مگر مشترکہ قدروں
کا نام نہیں۔ بلکہ ایک متنوعہ اور کثیر الظہور شے ہے۔

ظاہر ہے کہ ایک متنوعہ اور کثیر الظہور شے کے ادراک و احساس کل
مقام اور مرکز بھی متعدد اور مختلف ہونا چاہیے۔ چنانچہ انتہائی منطقی تقاضو
کے برخلاف ایک بار کبھی کسی واحد مرکز احساس کے نظریے سے اختلاف
کرنا پڑتا ہے۔ یعنی جس طرح حسن خود کوئی وحدانی قدر نہیں اسی طرح

اسکا کوئی واحد مرکز احساس بھی نہیں۔ نہ صرف ذہن و عقل، نہ صرف
حسیات و تخیل اور نہ صرف قوائے عقلی کے معروضی تقاضے اور میلان۔
حسن کے احساس کے مرکز کے واحد نہ ہونے کو ہر ایک حسین شے کی ترکیب
میں چند طرح کے محرکات کے کجا ہو جانے کو، یعنی اس میں عقل، تخیل اور
حواس و حسیات و جذبات سب کے محرک کے اسباب ہم ہو جانے کو
کسی فن لطیف کے ایک عمل کی تحلیل کی مدد سے دیکھئے۔ فرض کر لیجئے
کہ آپ کے ہاتھوں میں ایک رباعی یا تصویر ہے۔ اس رباعی کو پڑھ کر یا تصو
کو دیکھ کر آپ محفوظ ہو رہے ہیں اس خط کا مواد عمل میں مضمر تھا۔ وہ عمل
میں فنکار کا کھرا ہوا تھا۔ فنکار خود اس مواد سے کھرا تھا۔ یہ داد اس کے
ذہن میں یا تو حسیات کے ذریعہ مثلاً ایک طوفانی اور طغیانی سمندر کے
نظارے کے رو بہ بردقت ابھرا۔ یا جو کبھی باقبل میں ابھرا تھا وہ محفوظ تھا
اور کسی وجہ سے زندہ ہو گیا۔ یہ سوسہ یا محفوظ عنصر اس قدر کیف آور ہوا
کہ فنکار کے دل کا درد بن گیا۔ وہ تڑپ اٹھا۔ اضطراب اور ہرجان
نے تخیل میں آگ لگا دی۔ اور ان سارے قلبی، ذہنی اور تخیلی کوائف
کو اس کے تخیل نے ایک سطح میں ڈھال کر ایک شکل اور ہیأت دی۔ اور
اسکی چابک دستی اور مہارت نے اس کے متخیلہ ہیأت کو ایک بیجان
مادی وسیلے میں اس طرح کھردرا کر وہ آپ کے ہاتھوں میں ایک جیتی،
جاگتی، ہوتی شے ہو گئی جو آپ سے فن کا درد دل عرض کر کے آپ کو بھی متاثر
کر رہی ہے۔ یعنی وہ حسن کی حکان ہے۔ حسن ہ ایک چھوٹا سا سحر جی

لفظ یا نطقی تصویر یہ ساری کیفیات اپنی مختصر سی بساط میں سمیٹے ہوئے ہیں۔
اور منطق والوں نے گویا ایک ذرے میں ایک جہان سمیٹ لینا چاہا ہے۔
ایک نقطہ پر متعدد خطوط کو ملا کر بنا چاہا ہے۔ یہ تصور گویا چند مستغرق تصویروں
کے قرآن کا نقطہ ہے۔ اس چھوٹے سے قطرے میں جو اس وحیات و حیات ذہن
فکر، اور جذبات و کوائف تینوں کے چشمے آتے ہیں۔ یہ وہ سنگم کا نقطہ
ہے جہاں پر مختلف چشمے آتے ہوں اور جو ان سبھوں میں مشترک ہو جس
جو اس، شعور اور احساس تینوں کا اجمال ہے۔ اور جو اس، شعور اور
احساس تینوں اسکی تفصیل ہیں۔ یعنی یہ ان تینوں کا پیداوار ہے۔ اور
یہ تینوں اس کے مشتملات سے ہیں۔ اور اپنے انھیں عناصر ترکیبی کے
اعتبار سے اس میں ان تینوں کو ترکیب میں لادینے کی اہلیت اور قدرت
کھلی ہے۔ اور تینوں اس کے احساس کے مرکز کبھی ہیں۔ ہاں تینوں تفصیلی اور
جزوی قدریں کوئی ضرور نہیں کہ ہمیشہ موجود ہوں۔ گو عامۃً ایسا ہی ہوتا
ہے۔ مگر شاذاً ایسا کبھی ہوتا ہے کہ ایک آدھ نہ ہو۔ اور اس سے بھی زیادہ
قابل لحاظ یہ بات ہے کہ تینوں کے موجود ہونے کی صورت میں ان کا آپس کا
تناسب بہت مختلف ہوتا ہے کسی شے یا عمل میں ایک تقریباً برابر اور
دوسرے کچھ بڑے مثلاً ان دو واقعات کو سمجھئے۔ ایک دفعہ واجد علی شاہ
دربار کر رہے تھے، اتفاقاً پیاس معلوم ہوئی اور انھوں نے پانی کی فرمائش
کی۔ آبدار بیکر حاضر ہوا۔ اور پیش کرنے کیلئے شہ نشین کے دو چار زینے
چڑھنے لگا۔ ناگہاں پاؤں کھسل گیا اور وہ نیچے آنا رہا۔ گرنے میں شیشہ ہاتھ

سے چھوٹ گیا اور وہ میں ہوں اپنی شکست کی آواز کا نعرہ بھر کر رخنے رخنے ہو گیا۔
مگر اُس کی شکست کی آواز کچھ ایسی دلگیر تھی کہ صاحب تخت کے دل میں
اتر گئی۔ بادشاہ نے بیسوں گلاس سرور بار تر وادالے اور دادرسی کی۔
بادشاہ کے حسن آواز کے اس احساس میں ذہن کسی طرح کا رفرمانظر
نہیں آتا۔ نہ اس میں عقل و فکر کا کوئی عنصر نمایاں معلوم ہوتا ہے۔ یہیں
آواز کا حسن بلا واسطہ یعنی عقل و فکر کے بغیر دخل کے موثر ہوا۔
اسی طرح غالباً تبھون کا ایک واقعہ ہے کہ جس میں بھی آواز کا
حسن بلا عقل و فکر کے کسی دخل کے موثر ہوا۔ ہوا یہ کہ تبھون کسی بال بم
میں موجود تھا اور قصے بڑے زور و شور سے جاری تھا۔ ایک بھاری
بھر ٹھم عورت کھلی مستانہ ناچ رہی تھی۔ چکانا کنا کھسکتا ہوا فرش ناوچی
اڑیوں کا جوتہ، پاؤں کی مستانہ جنبش وہ غیر متوازن ہو کر کھسل پڑی۔
اور ایک پاؤں پڑی کے بل دو رنگ کھسکتی چلی گئی۔ اڑی اور فرش کی
رگڑ سے ایک آواز ایک عجیب انداز سے فضا میں گونج اٹھی۔ تبھون کے
احساس کانوں نے اسکی لطافت اور حسن کو کھڑ لیا۔ اور اُس نے ایک نغمے
کی ترتیب میں اسکو استعمال کیا۔ غرض حسن کا احساس حیات کے
ذریعے بھی بالکل ممکن ہے۔ کوئی ضرور نہیں کہ اس احساس میں ذہن
کبھی دخیل ہو۔ کانٹ کبھی جیسا کہ مذکور ہو چکا مجرداً ایک واحد رنگت
کے جمالیاتی قدر کے حامل ہونے کو تسلیم کرتا تھا۔ گو وہ اس میں اخلاقی
ایمانیت کا ہونا بھی بتاتا تھا۔ ہاں بچپن، مرکب اور سبط محرکوں کے

رد ورجن کا احساس عقل، تمیز، تقابل اور تنظیم کی قدرت کے واسطے سے کبھی ہوتا ہے۔ یعنی اس میں اک کڑی عقلی بھی آجاتی ہے۔ (مثلاً شفقت کے حسن کا احساس صرف حسیات ہی کے ذریعے نہیں ہوتا۔ شفو کے حسن کے احساس میں حاسہ صرف ایک ابتدائی فریضہ انجام دیتا ہے۔ اور رد عمل کی پہلی کڑی بناتا ہے۔ تمیز، تقابل اور تنظیم کی قدرت مختلف رنگوں کا تناسب، انکی آپس کی ہم آہنگی ایک دوسرے کے اثر کو تیز کر دینا یا دبا دینا، اور پھر حیات وغیرہ جیسے اجزاء کو منظم اور مرتب کر کے پورے منظر کو من حیث ایک کل کے دکھتی ہے۔ اور اس کل کی تخلیق تمام تر ایک ذہنی عمل ہے جو اس کا فرض صرف مواد فراہم کرنے تک محدود ہے۔ وہ صرف جزو کے حسن پر قادر ہے۔ کل اسکے بس کا نہیں۔ کل کی تخلیق ایک جداگانہ عمل ہے۔ اور شفق کے حسن کا احساس اس جداگانہ عمل کا مرہون ہے۔ ذہن کے عمل پیرا ہونے کی طرز سے ظاہر ہے کہ جہاں اجزاء زیادہ منتشر ہونگے وہاں اسکا درخور اور زیادہ بڑھ جائے گا) یا مثلاً سوفو کلینز کے المیہ کے حسن کے احساس میں حسیات کے بلا واسطہ لطف اندوز ہونے کا عنصر محدود ہے۔ اس کے حسن کے احساس میں ذہن کا فعل دخل ہو گا۔ مگر کیسے؟ اور کس حد تک؟ یہاں احساس حسن کی آخری منزل ایک سیل جذبات کا ابھرنا اور اس سیل میں پڑ جانا ہے۔ جس کے دل میں سیل نہ پھوٹ پڑے اور جو اس سیل میں نہ پڑ جائے اس کو اسکے حسن کا احساس نہیں۔ یہاں پہلی

عنصر دراصل صرف ایک واسطہ ہو جاتا ہے۔ یہ وہ مواد فراہم کرنے میں معین ہوتا ہے جس سے تخیل تحریک میں آجاتا ہے یعنی احساس وحدانیت کی تخلیق میں۔ طرح طرح کے خیالات ابھرنے لگتے ہیں۔ اور مزہ ان خیالات اور تصورات کے "وادی خیال" سے گزرنے میں یا ان کو ان کے ابھرنے میں ہے۔ غرض احساس حسن کے مرکز حسیات، ذہن اور تخیل تینوں ہی میں ہیں۔ مگر تین مدارج پر۔ اور یہ مدارج محرک کی نوعیت اور پیچیدگی پر منحصر ہیں۔ مگر پیچیدہ سے پیچیدہ صورت میں کبھی حاسوں سے پورا ربط قائم رہتا ہے۔ اور وہ ذیل ضرور ہوتے ہیں۔ کیونکہ کل کی تخلیق تمام تر حاسوں کے ذراہم کردہ مواد کی مرہون ہوتی ہے۔ اور خود تخیل کبھی، جو سیل میں پڑ جاتا ہے اور مزے لیتا ہے، دراصل درائے حاسہ کوئی مستقل شے نہیں بلکہ جیسے کہ اوپر گذر چکا تمام تر حسیات کا پروردہ اور گذشتہ اور منسلکہ تجارب کا ایک خزانہ ہوتا ہے۔ اور اسکے متحرک ہونے کی اہلیت جو اس میں فراہم شدہ مواد کے تابع ہوتی ہے۔ یعنی اسکا متحرک ہو جانا یا جامد رہ جانا یا متحرک ہو جانے کی صورت میں اس کی حرکت کا رخ احساس اور خارجی اشیا کے درمیان وضع شدہ رابطوں پر منحصر ہے۔ غرض مرکب اور پیچیدہ حرکات کے رو بہ ذہن جمالیاتی رد عمل کے ابھرنے میں ایک کڑی کا کا کرتا ہے۔ مگر حسیات سے جدا ہو کر نہیں۔ بلکہ حسیات سے یہ لحاق ہی ایک کھلک اور فکری اور ایک جمالیاتی تجربے کے درمیان ماہ الامتیاز

مفصل ہے۔ سونو کلینر، مولیرے اور شکسپیر کے ڈرامے یا سعدی، حافظ اور غالب کی غزلیں پڑھنے میں ذہن و خیال ہونے کے باوجود اس طرح اور اس طرح کا کام نہیں کرتا جیسے کانٹ، ہیکل اور یارکس کے فلسفے پڑھنے میں۔ پہلی صورت میں ذہن کی تمیز، تقابل اور تنظیم کی قدرت تخیل کو ہمیز لگانے کا کام کرتی ہے اور جذبات کے مخزن کو پھیل دیتی ہے۔ یہ خلاف اسکے دوسری صورت میں وہ صرف فکر کے مرکز پر متاثر ہوتی ہے اور قوت استدلال کو پھیلتی ہے۔ وجہ اسکی یہ ہے کہ ڈرامہ اور غزل یعنی جمالیاتی عمل تو خود ہی تخیل اور جذبات کی اولاد ہوتا ہے۔ اور انکے مختلف جزئیات کے مابین ربط اور تعلق ہی جذباتی اور تخیلاتی ہوتا ہے۔ بخلاف فلسفے اور دوسرے علوم و فنون کے کہ جنکی ترکیب میں جذبات داخل ہی نہیں اور جو منطقی اور استدلال کی اولادیں ہوتے ہیں۔ فنون لطیفہ کے عملوں سے ہٹ کر غیر انسانی جمالیاتی محرکات کے رد پر بھی ہوتا ہے۔ قضا و قدر اور فطرت گویا ایک فنکار ہے اور اسکے عمل کے رد پر تخیل اور جذبات ہی تحریک میں آتے ہیں۔ اور تخیل و جذبات کی ہی تحریک ہی وہ اثر پیدا کرتی ہے جو حسن کی صورت میں رونما ہوتا ہے اور لطف بخشتا ہے۔

چونکہ ایک واحد قدر ہے یا متکثر اور متعدد، اور اس کی اصل نہاد محسوس ہے یا علمی، اور اسکے احساس کا مرکز حیاتی ہے یا ذہنی، جمالیات کی بہت مختلف فیکٹیں رہی ہیں۔ اور اس میں فلسفیانہ طریق کار

یعنی محض عقلی استدلال سے کسی متفقہ نتیجے پر پہنچنا ناممکن ثابت ہو چکا ہے۔ قطع حجت کا واحد طریقہ جمالیات کو فلسفے کے مسئلہ کی حیثیت سے مطالعہ کرنے کے بجائے نفسیات کے ایک مسئلہ کی حیثیت سے مطالعہ کرنا ہے۔ اس صورت میں چند موٹے موٹے سوال پیدا ہونگے۔ اولاً یہ کہ حسن کے واحد قدر ہونے کی صورت میں اسکے احساس کا کوئی واحد حاکم بھی ہے یا نہیں؟ دوم یہ کہ آیا یہ اسکا احساس ایک خالص انسانی خاصہ ہے؟ اور سوم یہ کہ آیا یہ کوئی عالم گیر اور آفاقی قدر ہے؟ اور چہارم یہ کہ آیا یہ واقعی اور معروضی ہے یا ماخوذی اور نسبی؟ بعضوں نے حسن کے واحد قدر ہونیکے ساتھ ساتھ اسکے حس کا ایک مخصوص حاستہ بھی تجویز کیا ہے۔ یعنی حواس خمسہ کے وراثات خاص کو چھپے یا ساتویں قسم کا حواس۔ یہ تجویز ہنوز تشنہ تحقیق ہے۔ علم نفس کے تجرباتی طریق کار پر عمل پیرا اسکے ذریعے اس تجویز کی جانچ پڑتال ممکن ہے۔ اگر حسن کو ایک واحد قدر تسلیم کر لیا جائے تو ایک منفرد حواس کے وجود کی تردید میں ملے گا۔ جو بات کہی جاسکتی ہے اسکی حقیقت اس سے زیادہ گہرائی کو نہیں پہنچ سکتی کہ اس طرح کا کوئی منفرد حواس رواجا نہیں تسلیم کیا جاتا۔ مگر یہ کون نہیں جانتا کہ اگر کرشن جی کے ننھی گویوں کو پھانسنے کی انگلی اپنی پھپھائی ہوئی جو لیاں تلاش کرنے کی کوئی تصویر بنائی جائے اور نمائش میں دکھادی جائے تو دیکھنے والوں میں دو چار قیصدی بھی اسکی جمالیاتی قدروں پر رائے زنی نہ کریں۔ موضوع پر رد عمل کا اظہار بہت کثرت سے

سے ہوگا۔ اور موضوع کی ہر لغزری اور قبول عام عوام کو حق درحق زیارت کے شوق میں پہنچ لائے گی اور زائرین میں نوے بچاؤں فیصد کی موضوع کی تشریح میں طب اللسان ہونے لگے، گھم اور جاگر نہیں، نظر ٹھہرنے کی مناسب جگہیں نہیں۔" پیش منظر کی روشنی مدھم ہے، یا اس نوع کی باتیں بہت خال خال کانوں میں پڑیں گی۔ یعنی تصویر کی جمالیاتی قدریں نادیدہ رہ جائیں گی۔ اسی طرح "شعر" راہِ مدرسہ کہ بردہ کی مثل ایک جمالیاتی عمل میں جمالیاتی قدریں نہ دیکھ سکے، اور غیر جمالیاتی عنصر میں غلو کرنے یعنی جمالیاتی احساس کی عدم موجودگی پڑتی ہے۔ اس عدم موجودگی کی تعمیر یوں بھی دیکھئے کہ شیشے کے ٹوٹنے اور اڑی کے رگڑ کھانے کی آوازیں تو کھری محفلوں میں اٹھیں۔ مگر ان کے حسن کا احساس صرف واجد علی شاہ اور تھو فن تک محدود رہا۔ یہ نہیں کہ اوروں نے نہیں سنا اور ان کی سماعت نے اونکو نہ بکڑا۔ مگر لطف کا احساس نہ ابھرا علیٰ ہذا نقیہ اور تمام حواسوں کا بھی حال ہے کہ ان کی کامل موجودگی کے باوجود اور ان میں کسی طبی نقص کے بغیر اکثر لوگ ان حاستوں کے ساتھ وابستہ جمالیاتی حسن کے احساس سے عاری ہیں کوئی اچھے خاصے کانوں کے باوجود آوازوں یعنی نغموں کے حسن سے۔ کوئی اچھی خاصی آنکھوں کے باوجود حرکتوں یعنی رقص وغیرہ کے حسن سے اور کوئی کپڑوں مکوڑوں اور سنگین زیورات یعنی خطوط و ہیئت کے حسن سے۔ سوال جس کی طاقتوں میں کمی یا فرق مرآ کا یعنی نہ سن سکے، نہ دیکھ سکے، نہ بکھ سکے، بلکہ شنید و دید کے بعد شنیدہ

اور دیدہ میں ایک نئی قدر کے احساس کا ہے۔ یعنی صرف منافعاً موثر ہونا نہیں بلکہ "حسن" محسوس نہ کرنا۔ اچھے خاصے کان اور آنکھ رکھنے والوں میں آوازوں، رنگوں، صورتوں اور حرکتوں کے حسن کے احساس کا فقدان اس قدر عام ہے کہ ایک منفرد حاستے کا سوال پیدا ہو جاتا ہے یعنی یہی کہ متعارف حواس خمسہ کے ورے کوئی اور حاسہ ہے جو حسن کے احساس کا آلہ اور وسیلہ ہے۔ اگر احساس حسن بذات خاص کوئی منفرد حس ہے تو ظاہر ہے کہ حسن کے احساس کا مرکز اور مخرج بھی حاسہ ہوگا نفسیاتی کیفیات کے علم کے ساتھ ساتھ دریافت شدہ اور معلومہ حاسوں کی تعداد بڑھتی چلی جا رہی ہے اور حواسوں کے اصناف اب خمسہ تک محدود نہیں۔ مگر اس وقت تک اس طرح کے کسی حواس کا سہہ نہیں چلتا۔ اور کبیر ایک نئے طرح کے حواس کا وجود فرض کر لینے کے ساتھ ساتھ وہ ازلی فلسفیانہ سوال اسکے ذیلی اور معروضی، ماخوذی اور مکسوبی ہونے کا بھی پیدا ہوتا ہے۔ یعنی اگر یہ مان بھی لیا جائے کہ حسن ایک واحد اور غیر متنوع قدر ہے اور اسکے احساس کا ایک خاص وسیلہ ہے تو کبھی بھگڑا رہی تا ہے کہ یہ شخص ماخوذی اور مکسوبی یا ودیعی اور مفروضی ہے۔ تجارتی علوم و فنون کی مجر العقول ترقی نے تجارتی طریق کار کا پلہ بہت گراں کر دیا ہے اور اب علم الحکیمات، منافع، اور نفسیات جیسے علوم میں بھی یہی طریق کار رائج ہے۔ اس طریق کار کا عام نتیجہ ماخوذی عنصر کی کمی اور مکسوبی کی فرونی کے نظر کے کا مروج ہو جاتا ہے۔ اور علم الحکیماتی، منافع اور نفسیاتی عملوں میں جانوروں

کی آمد اور ان پر تجربات نے یہ تک شکوک کر دیا ہے کہ جمالیاتی احساس صرف انسان ہی کا ایک خاصہ ہے اور جانوروں کی اسی صنف تک محدود ہے۔
 علم نفسیات ہنوز طفولیت کی منزل میں ہے۔ اس کے علم کی وسعت اور عمق دونوں بہت محدود ہے۔ اور فیصلے اور نتائج پر چنداں اعتبار نہیں کیا جاسکتا۔ مگر کچھ بھی ادھر تقریباً سو سو برسوں اور بالخصوص پچھلے پچاس ساٹھ سالوں میں کافی ترقیاں ہو گئی ہیں اور معلومات کی وسعت اور عمق دونوں میں محسوس فرق آگیا ہے۔ مگر اس کے نتیجے انسان کے غور، غوریت اور پندار کے حق میں بہت ہمت شکن ثابت ہو رہے ہیں۔ جب علم جمالیات کی ترقی اور قانون ارتقاء کی دریافت نے انسانوں کو محض جانور کی صنف بنادلی تو انسان نے اپنی سمجھ، فکر اور عقل کا سہارا الیکر اپنی شرافت کی روایت قائم رکھنی چاہی اور اپنے پندار کی تسلی کا ایک سامان ہم پر پونجا ناچار ہوا۔ مگر کچھ ایسا معلوم ہوتا ہے علم النفس کی ترقی اس روایت اور اس تسلی کے سامان کو تو کو مٹا ڈالے گی۔ جانور اور انسان کا فصل دونوں بہروں سے کٹ رہا ہے۔ جانور کی منزل ادبھی ہو رہی ہے اور انسان کی بھی۔ جانوروں کے افعال اور حرکات میں سمجھ کا عنصر جتنا روایتاً سمجھا جاتا ہے اس سے نسبتاً بہت زیادہ پایا گیا اور روز بروز کی نئی تحقیقات سے یہ نسبت اور زیادہ ہوتی چلی جاتی ہے۔ انسان کے افعال و حرکات میں غیر شعوری، تحت الشعوری اور محض جمالی افعال و حرکات کا تناسب جتنا بظاہر معلوم ہوتا تھا اس سے بہت زیادہ ثابت ہوا۔ اب سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ احساس حسن

ایک خالص انسانی قدر ہے یا نہیں؟ اور اس احساس کی بنیاد کتنی عمیق ہے؟ آیا یہ شے محض ایک غیر شعوری یا تحت الشعوری رد عمل ہے؟ ایک جمالی شے ہے؟ محض ایک سیکھی ہوئی شے ہے؟ محض انسانی ہے؟ یا اس میں کوئی مطلق عنصر بھی ہے؟ کوئی عنصر زمان و مکان اور ماحول سے ور رکھی ہے؟ کوئی عنصر ایسا بھی ہے جو انسان کی انسانیت ہی میں مضمر ہو؟

احساس حسن کے ایک خالص انسانی قدر ہونے کا بظاہر تو یہ کافی ثبوت معلوم ہوتا ہے کہ جانوروں میں کسی قسم کا فن لطیف وجود میں نہیں کسی جانور نے کوئی ڈرامہ نہیں تصنیف کیا۔ کوئی تاج محل نہیں بنوایا۔ کوئی بت نہیں تراشا۔ کوئی تصویر نہیں بنائی۔ مگر غور سے دیکھا جائے تو اس قسم کی جمالیات سرگرمیاں احساس حیا کے ساتھ ساتھ اس احساس کے اظہار کی سرگرمیاں بھی ہیں۔ اور ممکن ہے کہ احساس ہو اور اس کا اظہار نہ ہو۔ یا کسی اور طرح ہو۔ جمالیات کی احساس اظہار یا طرز اظہار پر رکھی نہیں جاسکتی کیونکہ لاکھوں آدمی احساس حسن رکھنے کے بعد اور اس سے متاثر ہونے کے بعد اس تاثر کا اظہار کسی تعمیری اور تخلیقی سرگرمی کی صورت میں نہیں کرتے۔ وہ لطف اندوز ہوتے ہیں۔ اور لطف بیکار خاموش رہ جاتے ہیں۔

اب اگر جمالیات کی اصل و بنیاد صرف احساس حسن ہی تک محدود سمجھی جائے تو یہ بلاشبہ جانوروں میں موجود ہے۔ سانپ سپرے کی فطری پرستانہ رقص مرنے لگتا ہے۔ سانڈ لال رنگ دیکھ کر تپش میں آجاتا ہے۔ گائے موسیقی کی سرور سے پردودھ زیادہ نکالتی ہے۔ کھوکھل پر سات میں

مست ہو ہو کر کو کو کہتی ہے۔ اور بلبل بہا بین دیوانہ وار گانے لگتی ہے۔ غرض احساس حسن تو جانوروں میں ضرور ہے۔ اور یہ احساس سرگرمی کی بھی صورت اختیار کرتا ہے۔ گو وہ سرگرمی اُس طرح کی ہوتی ہے جیسی لطف اندوز ہو کر خاموش رہ جانے والوں کی۔ مگر کوئل کی مستانہ اور مسلسل کوک کو اور بلبل کے دیوانہ وار گھنٹوں پہننے کو صرف خاموش قسم کی لطف اندوزی قرار دینا درست نہیں معلوم ہوتا۔

اور پھر گو طیور و وحوش فنون لطیفہ کے بعض اصناف مثلاً بت تراشی، مصوری اور ادب سے عاری ہوں۔ کیا وہ بعض اور اصناف سے آشنا نہیں؟ کیا جانور گاتے نہیں؟ ناچتے نہیں؟ کیا جانور آواز و حرکات کے وسیلے سے اظہار جذبات نہیں کرتے؟ اور کیا ایک فرد کا اظہار دوسرا سمجھتا نہیں؟ اُس سے متاثر نہیں ہوتا؟ اور اگر ایک فرد گائے اور نالج کر اظہار جذبات کرتا ہے اور اس کا گانا اور نالج دوسرے کو متاثر بھی کرتا ہے تو پھر کیوں نہیں کہا جاسکتا ہے کہ صرف احساس ہی نہیں بلکہ اظہار بھی مخصوص انسانی قدر نہیں؟

مگر ان سبھوں کے جواب میں کہہ دینا ممکن ہے کہ یہ افعال خواہ کرنے والے خواہ متاثر ہونے والے کے شعور کی بنا پر نہیں بلکہ محض جبلت ہی ممکن ہے ایسا ہی ہو۔ مگر کیا انسان کے افعال و حرکات سے تعلقی بھی ہی نہیں کہہ یا جاسکتا؟ زیادہ سے زیادہ یہ بھی ترمیم کر دیجئے کہ اس میں غیر جبلتی یعنی سیکھے ہوئے اطوار کو بھی تھوڑا دخل ہے۔ یعنی یہ

کہ انسان کا احساس خالص جبلتی نہیں بلکہ کچھ سیکھا ہوا بھی ہے۔ اگر اسکو تعلیم کر لیا جائے تو سیکھے اور اُن سیکھے کا تناسب اور ایک کے دوسرے پر اثر انداز ہونے اور اُس میں دخیل ہو جانے کا طریقہ اور ترکیب دریافت کرنا ہوگا۔ اور اس سے جانور اور انسان کے احساس حسن کی نوعیت میں کچھ ما۔ الامتیاز قدرین معلوم ہو سکیں۔ مگر کیا جانور کے رد عمل میں کوئی کم و بیش عنصر نہیں ہوتا؟ کیا جیسے ایک وحشی اور بربری قبیلے کا گانا اور رقص دوسرے قبیلے کو محفوظ اور سرور نہیں کرنا اُسی طرح سے ایک قسم کے جانور کا گانا اور ناچنا بھی دوسرے قسم کے جانور کو موثر کرنے سے قاصر نہیں رہتا؟ یعنی دونوں حالتوں میں خط اور لطف سیکھی ہوئی باتوں کا رد عمل ہے۔ معروضی نہیں۔ نہ بالذات خود آواز و حرکات میں کوئی اثر ہوتا تو اس کا اثر عام ہوتا اور وہ اپنے اثر کیلئے سیکھنے کا محتاج نہ ہوتا۔ اور ایک قبیلے اور ایک قسم کے جانور کا گانا اور نالج ہر قبیلے اور جانور کیلئے با اثر ہوتا۔ ایک قبیلے کے آدھ کا دوسرے قبیلے کیلئے بے اثر ہوتا اور ایک جانور کے نالج اور گانے کا دوسرے جانور کیلئے بے اثر ہوتا دونوں ایک طرح کی باتیں ہیں۔ اور دونوں اس اثر کے ماخوذہ اور غیر جبلتی ہونے کا ثبوت ہیں۔

غرض احساس جمال کی نفسیاتی گہرائیوں تک رسائی کا ہنر کوئی طریقہ نہیں معلوم ہو سکا۔ اور یہ نہیں کہا جاسکتا کہ اسکی بنیاد کس نوعیت تک پہنچا ہوئی ہے۔ اس میں کوئی فطری اور جبلتی عنصر ہے بھی یا نہیں۔

اور محض من حیث انسان کے تمام انسانوں کے نفس میں کوئی عام اور مشترکہ احساس یا معیار و مقیاس مدفون ہے یا نہیں۔ اور یہ بھی اظہار من شمس ہے کہ اس میں سیکھا ہوا عنصر بہت خفیل ہے۔ اکثر تمدن قوموں کا احساس اور معیار و مقیاس جداگانہ ہے مگر کسا شیا مختلف ہیں ان کے اظہار کے طریقے الگ ہیں۔ اور ان میں ترتیب مراتب بعض اظہار عصیبت ہے کسی ایک کو کسی دوسرے پر ترجیح دینے کی کوئی وجہ نہیں بتائی جاسکتی۔ اظہار قدروں کی طرح جمالیاتی قدروں میں بھی محض ماحول کی بازگشت معلوم ہوتی ہیں۔ ہندوستانی موسیقی کا سکیل مغربی موسیقی کے اسکیل سے الگ ہے۔ یعنی ایک مخصوص آواز ایک جگہ ایک سکیل سے کا اعتبار رکھتی ہے اور دوسری جگہ نہیں۔ علیٰ ہذا القیاس صورت، شکل، رنگ، سب کی قدروں جداگانہ ہیں۔ اور ان قدروں کا موازنہ مکانی فرقوں کے ساتھ ساتھ ایک نامانی فرق کا بھی صاف پتہ دیتا ہے۔

جمالیاتی تجربوں اور احساس کی بنیاد تو آپ دیکھ چکے کہ حیاتیاتی ہوتی ہے۔ اور آپ یہ بھی دیکھ چکے کہ حیاتیاتی تجربے حوادث زندگی اور ماحول کے زیر اثر آپس میں منسلک ہو جاتے ہیں۔ اور یہی گزشتہ اور منسلکہ تجارب جو تخیل میں محفوظ ہوتے ہیں عالم اضطراب اور بے انتظامی میں ایک تعمیری عمل میں لگ جاتے ہیں۔ یعنی نئے نئے انداز سے مربوط ہونے لگتے ہیں۔ اور گاہے گلاب سے پھول کو مشوق کی مہک سے معمور پاتے ہیں، گاہے چاند کے حسن کو آسکے حسن کے مقابل میں پھیکا

محسوس کرتے ہیں۔ اور گاہے بری اور علاء الدین کے چراغ جیسی تجربیں ایجاد کرتے ہیں۔ اور بعض دفعہ کسی تعمیری عمل میں لگ جانے کے بجائے ہی گزشتہ منسلکہ اور محفوظ تجارب پر وادی خیال سے گزرنے لگتے ہیں۔ اور چند لمحوں کیلئے ایک خود فراموشی کا عالم طاری کر کے اور ایک میل تخیل و جذبات رواں کر کے ایک انشراح اور انبساط کی کیفیت پیدا کر دیتے ہیں۔ پہلی صورت میں ایک جمالیاتی عمل معروض وجود میں آجاتا ہے۔ اور دوسری صورت میں کچھ دیر کیلئے دولت لطف اپنی ہو جاتی ہے۔ یعنی حسیات و حسیات پروردہ تخیل کے ذریعہ کبھی ایک عمل ظہور پذیر ہوتا ہے اور کبھی ایک جمالیاتی تجربہ۔ احساس جمال خواہ وہ عمل کی صورت میں ظہور پذیر ہو یا تجربے کی صورت میں، بہر حال بالواسطہ یا بلاواسطہ حسیات پر مبنی ہوتا ہے۔ بلاواسطہ احساس منافع الاعضاء سے مربوط ہے گو وہ منافع الاعضاء کی رد عمل کے ایک دم مرادف نہیں چنانچہ دونوں میں جو فرق ہے وہ پہلے بیان ہو چکا ہے۔ اور بالواسطہ احساس ظاہر ہے کہ حوادث زندگی کے ذریعہ مکسویہ اور ماحول سے ماخوذ ہوتا ہے۔ یعنی اُن حوادث زندگی اور ماحول عناصر کا زائیدہ اور پردہ جنہیں اسکی پرورش ہوئی ہو اور وہ ماخوذہ یا منسلک ہوا ہو۔ اس کے مکسویہ اور ماخوذہ ہونے کا نظریہ دراصل مواد کے فقدان کی وجہ سے مروج رہا گو اس میں اور چند چیزیں بھی خفیل تھیں مثلاً تجرباتی طریق کار کی طرف سے لاپرواہی، حیاتیاتی فلسفے

کیسا و بازاری اور عقلی فلسفہ کی گرم بازاری وغیرہ وغیرہ جن کا مختصر ذکر ہو چکا ہے۔ غرض یہ احساس کچھ تو منافی، اور کچھ منافی بنیادوں پر زمان و مکان کے زیر اثر خاص خاص طریقوں پر تعمیر شدہ یعنی سیکھا ہوا ہوتا ہے۔ مگر سیکھنا کوئی ضروری نہیں کہ شعوری ہو۔ سب سے بڑا معلم ماحول ہے اور غیر شعوری تعلیم کی مقدار شعوری تعلیم کی مقدار سے چند در چند زیادہ ہے۔ غیر شعوری معلموں کی تعداد لانا تھا ہے۔ یہ تعلیم عالم وجود میں پہلی سانس لینے کے ساتھ شروع ہو جاتی ہے اور تقریباً تمام آخر جاری رہتی ہے۔ اور ہم سبق آئندہ سبق اور سبق آموزی کی صلاحیت میں دخیل ہوتا ہے۔ اور رفتہ رفتہ وہ حیاتی اور تجرباتی زنجیر مربوط اور منسلک ہو جاتی ہے جسکی کڑیاں اس طرح کی ہوتی ہیں کہ کسی ایک کی جنبش اور کڑیوں کو کبھی متحرک کر دے اور اس طرح ایک سیل تحلیل و جذبات رواں کر کے چند لمحوں کے لئے ایک خود فراموشی کا سا عالم طاری کر کے باعث انشراح و انبساط بن جائے۔ یعنی لطف بخش ہو جائے۔ کہ یہی مانوڈہ اور سیکھا ہوا عنصر احساس، جمال، جمالیاتی تجربہ اور اسباب لطف میں حریف غالب ہے۔ یہ تو اظہر من الشمس ہے۔ مگر بلا واسطہ منافی رد عمل کے طور پر بھی اس کا بالکل امکان ہے۔ گو یہ درست ہے کہ یہ امکان بہت مخصوص اور محدود حالات میں تکمیل کو پہنچتا ہے وجہ اسکی یہ ہے کہ بالعموم جس طرح کے جمالیاتی نظارے یا عمل مشاہد اور تجربے میں آتے ہیں وہ کم و بیش پیچیدہ اور مرکب ہوتے ہیں۔ مگر یہ کہ

اس میں کوئی فطری اور جبلی اور کوئی عالم گیر اور آفاقی عنصر بھی موجود ہوتا ہے یا نہیں قطعیت کے ساتھ نہیں کہا جاسکتا۔ مکانی اور زمانی فرقوں کی موجودگی ہر ایک وقت مانوڈہ اور مکتوبہ ہونے کی تائید اور فطری و جبلی ہونے کی تنقیص کرتی ہے۔ قومی اور مقامی جمالیاتی احساس اور قدریں جدا گانہ ہیں۔ اور جدا گانہ اس لئے ہیں کہ وہ متفرق ماحول میں مکتوبہ اور مانوڈہ ہوئے ہیں۔ کوئی فطری و جبلی اور آفاقی اور عالم گیر عنصر ہنوز دریافت نہ ہو سکا۔ غالباً اس لئے کہ یہ موجود ہی نہیں ہیں بلکہ اس لئے کہ یہ انسانی نفسیت کی ایک ایسی قسم میں مدفون ہے جہاں ہنوز رسائی نہیں ہو سکی تحقیق پر دروازہ بند نہیں کر دیا جاسکتا۔ آئندہ کیا دریافت ہو جائے گا اسی وقت نہیں کہہ دیا جاسکتا۔ اور موجودہ علوم کا سرمایہ بہت فرومایہ ہے۔ مگر جہاں تک اس سرمایے کی بنا پر کہا جاسکتا ہے وہ یہی ہے کہ تا میں دم اس طرح کے کسی عنصر کا پتہ نہیں چلتا۔ مگر بلا واسطہ منافی رد عمل کے طور پر جمالیاتی تجربے کے ہونے کے امکان کا نظریہ اگر درست ہے تو کوئی تعجب نہیں کہ کوئی فطری اور آفاقی بھی دریافت ہو جائے۔ یہ نظریہ من حیث ایک نظریہ کے بنا نہیں۔ مثلاً برک کی تصانیف میں اس کی جھلک صاف موجود ہے۔ اور کسی ایک منفرد شے مثلاً ایک نئی نغماتی سرگازگ میں جمالیاتی قدر کی موجودگی کا اعتراف جو کثرت وغیرہ میں ہے وہ کبھی دراصل منافی نظریے کا شرمایا ہوا اعتراف ہے۔ اور اب جدید علم النفس کے ”تھرش ہولڈ“ کی دریافت اور اس تھرش ہولڈ کے

ماحول کے اعتبار سے تغیر پذیر کی تحقیق نے اس دعویٰ کا دروازہ کھول دیا ہے کہ تمام محسوسہ قدریں ایک زیریں اور بالائی حد کی پابند ہیں۔ ان زیریں اور بالائی حدود کے اندر ہی ممکن ہیں۔ اور ریاضی قدروں پر مبنی ہیں۔ یعنی گویا جمالیاتی قدروں کی حدیں مقرر ہیں۔ ان کا ڈھانچہ اور خاکہ متعینہ ہے اور جو کچھ بھی فرق ممکن ہے وہ اس ڈھانچے اور خاکے کے اندر ممکن ہے۔ گویا کہ ایک بہت اچائی نامفصل، نامیزہ اور عام خاکہ ایسا بھی ہے جو فطری اور عالمگیر قرار دیا جاسکے۔ یعنی اگر اس کے مشتملات اور محتویات کو ایک بہت تغیر پذیر جنس قرار دی جائے، تفصیلی باتوں کو نظر انداز کر دیا جائے، اور بہت موٹی موٹی جنسیں بنالینے پر اکتفا کی جائے تو بظاہر ایک عالمی پہنچ سکتی ہوگی گویا جاسکتا ہے۔ اور اس عالمی پہلو کے حامل ہونے کی وجہ سے ایک ہلکا سا شائبہ اس کے فطری ہونے کا پیدا کیا جاسکتا ہے۔ مثلاً ایک ہونٹ بھر کا بونا ہر جگہ مضحکہ انگیز معلوم ہو گا۔ اور ایک تار برابر عورت ہر جگہ نامطبوع نظر آئے گی۔ اس وجہ سے ایک انداز کے میزانہ قد کو خوش آئند کہہ سکتے ہیں۔ اور انسانی حسن کے مقیاسوں میں "قد" بھی شامل ہو سکتا ہے۔ مگر جالیٹا "قد" ہے یہ وہ لفظ جو شرمندہ معنی نہوا۔ کے جنس کی ایک شے ہو گا۔ اسکا جمالیاتی یعنی جسمانی محتوی اس قدر تغیر پذیر ہو گا کہ جب تک اسکو تفصیل اور تخصیص میں تبدیل نہ کیا جائے یہ درحقیقت کوئی جمالیاتی قدر ہی نہ ہو گا جمالیاتی قدریں محسوسہ ہوتی ہیں انکی بنیاد و اساس

حسیا پر ہوتی ہے۔ ان قدروں کا حسیا تا مضر اثر ہونا لازم ہے ورنہ کوئی رد عمل ہی نہ ابھر سکے گا۔ فتنہ محشر "قد" نہیں ہوتا بلکہ ایک خاص انداز کا قد ہوتا ہے۔ وہی قد جو ایک جگہ بے ڈول محسوس ہو دوسری جگہ قیامت ہو جائے۔ یعنی ایک جگہ محرک احساس اور دوسری جگہ نہیں۔ ایک جگہ ایک جمالیاتی قدر کا حامل اور حسین، اور دوسری جگہ نہیں۔ اور جس مقام پر پہنچ کر کوئی قد اس طرح کی تحریر کی طاقت سے معور ہو جائے تمام تر ماحول زادہ اور پروردہ ہوتا ہے حسن حسین اور احساس حسن کی قدرت اور اہمیت تمام تر ماحوذہ ہیں۔ عینی آنکھیں بند و شہا ہیں حسین نہیں۔ ان سے ہندوستان میں احساس حسن تحریر کیا نہیں آتا۔ علیٰ ہذا القیاس انگلستان میں کالی آنکھیں بے قدر ہیں۔ اب ایک سوال یہ ہوتا ہے کہ سارے ہندوستان میں کالی آنکھیں اور سارے انگلستان میں نیلی آنکھیں کیسے جمالیاتی قدریں بن گئیں؟ جواب پھر وہی ہے کہ ایک بہت اجمالی، نامفصل، نامیزہ اور عام طور پر تو آنکھیں جمالیاتی قدریں قرار دیدینا درست ہے۔ مگر دراصل جمالیاتی قدریں ہر شخص کی اپنی اپنی الگ ہوتی ہیں۔ ایک آنکھ ہم کو حسین اور لطف پرور معلوم ہوتی ہے۔ آپ کو نہیں۔ ایک عورت آپ کو بغاوت حسین معلوم ہوتی ہے۔ ہم کو نسبتاً حقوڑا کم۔ اور کسی تیسرے شخص کو مطلقاً نہیں۔ کیونکہ ہم بینوں کے ماخذ یعنی ماحولی حالات مختلف تھے۔ اور ماخذ جدا گانہ ہونے کی وجہ سے حاسے اور اور طرح سے متاثر ہوئے۔ احساسات اور اور

طرح سے پرورش پائے تجربات اور اور طرح منسلک ہوئے یعنی
 ماخوذ قدرت میں مختلف ہو گئیں۔ مگر ماخذ یعنی غیر شعوری تعلیم و تربیت
 کے ذرائع اور معلمین لاکھوں اور کڑوروں انسانوں میں تقریباً مشترک
 ہوتے ہیں جغرافیائی، سماجی، سیاسی، مذہبی اور اسی قسم کے ماحولی حالات
 تقریباً ایک جیسے ہوتے ہیں۔ اس وجہ سے تھوڑے تھوڑے تجربے آزادی اور
 تفصیلی فرقوں کے ساتھ تعلیم بھی گویا ایک جیسی ہوتی ہے۔ احساسات
 بھی ایک ہی جیسے پرورش پاتے ہیں اور ماخوذ قدرت میں بھی ملتی جلتی ہوتی
 ہیں۔ تمام ہندوستانیوں نے برسات کی کافی کالی بدلیوں کے ٹکڑوں
 کو فضاؤں میں فیل مست کی طرح آوارہ دیکھے ہیں۔ کوئل کی مست کوکڑ
 سنی ہے۔ اور حسنیوں کی کالی کالی آنکھیں دیکھی ہیں اس وجہ سے اکثر
 ہندوستانیوں کے حاسے ان سے متاثر بھی ہوتے ہیں اور اکثر ان کے
 تجربات میں یہ منسلک بھی ہو گئیں ہیں اور اکثر ان میں ان کے نظارے
 ایک لطف پرورد عمل بھی ابھار دیتے ہیں۔ اور چونکہ ہندوستانیوں
 کا جو ماخذ ہے اور جو ان میں مشترک ہے اور جو اس وجہ سے وہاں
 مشترک قدرت میں ماخوذ بھی کر دیتا ہے۔ اسلئے ان کے لوگوں کا جو
 ماخذ ہے اور جو ان میں مشترک ہے اور جو وہاں اس وجہ سے مشترک
 قدرت میں بھی ماخوذ کر دیتا ہے اس سے الگ ہے۔ اس وجہ سے یہاں
 کی ماخوذ قدرتیں وہاں کی ماخوذ قدرتوں سے الگ ہیں۔ حسن،
 حسین اور احساس حسن کی قدرت تمام تر ماخوذ قدرتیں ہیں۔ اور انکا

ماخوذ ہونا مقامی قومی اور ملی مذاق کی ہم آہنگی اور اور دوسرے مقام،
 قوم اور نسل کے مذاق سے جداگانہ ہونے کا ذمہ دار ہے۔ ورنہ کچھ
 مقامی اور قومی ہم آہنگی اور اور دوسرے مقام اور قوم سے اختلاف
 کی بجائے اس کے اور کوئی تاویل نہیں کی جاسکتی کہ ماحولیاتی قیام نیا و مافیہا، ہوش
 حواس، اور سمجھنے اور ماخوذ کرنے کی قدرت سے قطعی معلق ہیں۔ اور
 کسی بھی قوت نے بیسیوں طرح کی مختلف قدرتیں وضع کر کے ہر ایک
 لحاظ و خیال کے مختلف اقوام کے ساتھ مخصوص کر دی ہیں اور وہ
 تدریجاً ان پر کشوف ہو رہی ہیں۔ کہا جاسکتا ہے کہ عقلی فلاسفہ
 نے تو حسن کو ایک عالم گیر وحدانی قدرت اور قدرت احساس کو ودیعو قرار
 دیکر مقامی، نسلی، زمانی، اور حیاتی علائق سے اسکو متزلزل کر دیا ہے۔
 یعنی حسن ایک عالم گیر وحدانی قدرت ہے اور اس کے احساس کی قدرت
 ودیعو ہے۔ وحدانی اس معنی میں کہ فطرہ درجہ جیسی دو مختلف حواسوں کے
 ذریعہ محسوسہ اشیا میں، یا ایک ہی حاسہ باصرہ کے ذریعہ محسوسہ رنگ و
 ہیئت جیسے مختلف اشیا میں من و عن و ہی ہے۔ یعنی محسوسات ایک عقلی
 مدروہ جنس ہے۔ اور عالمگیران و دونوں مفہوموں میں کہ از شرق تا غرب
 ایک ہے اور کسی زمانی اثر سے بے نیاز ہے۔

جو سراب کے نیچے دوڑیگا نشہ رہے گا۔ جو ریگستان میں مچھلی کے
 شکار کو نیلے گا خالی ہاتھ آئے گا اور جو سمندر میں شرمیہ کے لئے جال
 ڈالے گا محروم واپس آئے گا۔ تمام عقلی فلاسفہ کا یہی حال ہے۔ وہ حسن

جیسی بدیہی حسیاتی جنس کو عقلی دنیا میں ڈھونڈتے ہیں وہ جن کو حیات سے
الگ کر کے ایک غیر حسیاتی شے بنا دینا چاہتے ہیں۔ وہ جو اس کے ذریعے
جو شے محسوس ہو اس کو محض ایک فریب اور شعبہ سمجھتے ہیں۔ مجھے اس نظریے
کے صحیح و غلط ہونے سے بحث نہیں۔ ممکن ہے ایسا ہی ہو۔ اور ممکن ہے
جو اس کے ذریعے محض شعبہ اور فریبوں ہی تک رسائی ہو سکتی ہو مگر کیا شعبہ
اور فریب کا کوئی وجود نہیں؟ کیا کسی بہرہ پر وہ شے کے کٹا ہر
روپ محض نیست کے برابر ہے؟ آخر بہرہ پر وہ شے کے وجود کو کیوں نہیں ایک
حقیقت تسلیم کیا جاسکتا؟ آخر بہرہ پر وہ شے بھی ایک شے ہے اور جو بہرہ پر
نمایاں ہوتا ہے اس کی بھی ایک حقیقت ہے۔ جو اس کی اگر اسی روپ تک
رسائی ہے تو اسی روپ کو رسائی کی آخری منزل سمجھنا چاہیے۔ مجھے اتمام حجت
کیلئے کھوڑی دیر کے واسطے یہ فرض کر لینے میں کوئی زحمت نہیں کہ محسوسات محض
فریب اور شعبہ ہیں۔ مگر عقلیوں نے اس فریب اور شعبہ کے کچھ
میں جو فریب کھائے ہیں وہ حسن کے محض ایک حسیاتی شعبہ فرض کر لینے
سے کہیں زیادہ جھول ہیں۔ بہرہ پر وہ بہرہ پر فرض کر لینا اور من حیث مبین
نظر ایک شے کے اس کے خواص و عوارض اور جزئیات و تفصیلات بیان کرنا ایک
بامفہوم فعل ہو سکتا ہے اور تماشائیوں کیلئے بھی ایک لطف کا ذریعہ ہو
سکتا ہے۔ مگر بہرہ پر کے اندر بھی ہوتی تازین کے خود خال کا بیان ایک
بذیان ہے۔ اور تماشائی کے نقطہ نگاہ سے بحث۔ اس پر پیش نظر جو
تماشا ہے اس سے لطف اندوز ہونے کیلئے منہج کے پس پردہ کارروائیوں

کا سراغ لگانا ضروری نہیں۔ اور اس کا بیان خود تماشے کا بیان نہیں۔ مگر
عقلی فلسفی تماشے سے غرض کہاں رکھتے تھے جو وہ اس کی طرف توجہ کرتے۔
تماشا دیکھنا تو ایک عامی کا شعار تھا اور خط نفس ایک ہوس کی قابل نفس
ہوس پرستی فلسفہ کو مشاہدے اور تماشے سے غرض نہیں۔ وہ وراے
مشاہدات اور تماشائیکہ شے کی تلاش میں ہے۔ اگر افلاطون، کانت اور
ہگل وغیرہ کو یہ "درائے مشاہدہ" اور "پس تماشاء" سے غلو اور انہماک
ہوتا تو وہ کیا کرتے۔ نہیں کہا جاسکتا مگر ان کے اس غلو اور انہماک نے
ایک منزل اور لائحہ عمل مقرر کر دیا جس میں اس کا امکان ہی نہ تھا۔ وہ درائے
حسن کے تماشائی تھے ہی نہیں۔ اور نہ صرف تماشائی ہی نہ تھے بلکہ اس کے
سچے بہرہ لوٹ تماشائی بھی نہ تھے۔ وہ حسن شے کے بھی سرگرداں تھے اس
کے بھیچے آوارہ گردی میں یہ شے بھی سرراہ مل گئی اور اسی کی لپیٹ میں
آگئی۔ حسن کی عقلی تاویل دراصل حسن کی تاویل ہی نہیں۔ بلکہ عقل کی ہمہ
گیری کا ایک شعبہ ہے۔ مگر ان فلاسفہ کے راہ میں صرف اس کا فلسفیانہ
اور عقلی انہماک ہی نہ تھا بلکہ اس زمانے کے حالات بھی تھے کیونکہ جب وہ
فنون لطیفہ پر نظر ڈالتے تھے تو ان کے پیش نظر وہ عمل اور اون عملوں میں
وہ جمالیاتی قدریں ہوتی تھیں جو تقریباً تمام تریونانی روایات سے دستہ
تھیں۔ سہو زنیورپ میں ان روایات کے خلاف علم بغاوت اٹھا تھا
جو فلاسفہ کو متبادل اور متقابل قدروں میں موازنے اور مقابلہ کا موقع
فراہم کرتا اور نہ نقل و حمل کے وسائل اتنے سہل اور کافی ہو چکے تھے

کہ بائیں اور مشرقی فنون نے مغرب میں کافی مقدار میں پہنچ سکیں اور ایک دوسرے ڈھنگ کی قدریں تقابل کیلئے پیش کیوں۔ فنون میں انکے سامنے یونانی قدریں ہوتی تھیں اور یہ قدریں تمام تر مرتبہ اور موضوع تھیں۔ یونانیوں نے حسن کو ایک فرضی قالب دے رکھا تھا، ایک مثالی حسن بنا رکھا تھا جس میں یا ضیاتی تناسب میں مبدل اور شکل ہو گیا تھا۔ مثلاً انسانی اعضا کی تناسبی ربطیں متعین تھیں۔ عمارتوں کے مختلف ٹکروں کے آپس کے تناسبات مقرر تھے مثلاً یہ کہ لمبائی اور چوڑائی میں یہ تناسب ہونا چاہئے اور پچائی یا فیل یا یونگی گھیر اتنی ہونی چاہئے وغیرہ وغیرہ یہ مثالی قدریں بلا چون و چرا مروج تھیں۔ اور یونانی فلسفے کے ذریعہ اور یونانی علموں کی اعلیٰ معیار نے انکے بالذات مطلق ہونے کا ایک نظریہ عام کر دیا تھا آج کل تو نقل و حرکت کی سہولت نے جمالیاتی قدروں کو بھی مسافر کر دیا ہے اور تمام عالم میں متقابل اور متباد کہ قدریں گشت لگا رہی ہیں۔ مگر اس زمانے میں یہ بات نہ تھی۔ اور مغربی فلسفیوں کے سامنے صرف وہی قدریں تھیں جو یونانی فن کاروں نے اختراع کی تھیں۔ اور یہ مثالی اور فرضی تھیں یعنی ان کی تعین میں ایک شاہد عقل کی کاغذ مائی کا بھی تھا۔ یہ تمام غیر مقرونی اور منتشر تھیں انسانی حسن کی جو منتشر اور مثالی تخیل تھی عالم و مافیہا میں وہ ایک عنقا تھی۔ اور صرف فکر و عقل کی تراشیدہ تھی۔ اس عقل پرورد، مرتبہ تراشیدہ اور موضوع، حسن اور اس کے پس منظر میں جو نظری تخیل تھی اس نے حسن

کے ایک عقلی جنس کی شے قرار دینے میں تقویت ہو چکی۔ فلسفیوں نے حسن کو ایک عقلی جنس قرار دیدیا۔ ایک عالمگیر شے قرار دیدیا۔ مگر مسئلہ ذرا پیچیدہ ہو گیا ہے۔ کیونکہ ایک طرح سے فنون کی دنیا ہی بہ یک وقت اندر سے بدل گئی ہے۔ اور پھیل چکی ہے۔ جدید مغربی فنی تحریکیں یونانی روایات کے خط مستقیم میں نہیں۔ یعنی یہ مثالی حسن کی جلوہ گریاں نہیں۔ اور مشرقی یا قبائلی فنون نظر انداز نہیں کئے جاسکتے۔ مواد کے اس دو گونہ تغیر و تبدل نے فلسفیوں کے ذریعے عقلی نظریے کا ٹھوکھلاپن اب اس قدر نمایاں کر دیا ہے کہ اس میں کچھ جان ہی نہیں رہی۔ اس کو اب وہ تقویت بھی حاصل نہیں جو یونانی مثالی حسن کی تخیل اور اس کے لاکلام رواج سے حاصل تھی۔ اب یا تو حسن کی ایسی تعریف وضع کرنی ہوگی جو اس سارے کے سارے مواد پر حاوی ہو۔ یا اس نظریے میں ترمیم کرنا ہوگا کہ فنون لطیفہ حسن کے حامل ہوتے ہیں کیونکہ فلسفیوں کی یونانی زدہ تعریف کے اعتبار سے یہ سب کی سب «ناحسین» ہیں۔ یا پھر خیالات کے مسائل کو فلسفے کی گتھی سے ہٹا کر حسن کی عقلی کے بجائے کوئی نفسی تعریف کرنی ہوگی۔ اور حسن کو ایک نفسی قدر قرار دینا ہوگا۔ یعنی کسی طرح کا محرک جو کسی شخص میں کسی طرح کا رد عمل ابھار دے۔

حسن کے مسئلہ کو ایک نفسیاتی مسئلہ اور حسن کو ایک نفسی قدر بنا دینے کے عوارض و نتائج بہت دور رس ہیں۔ اس صورت میں حسن مطلق یعنی ایک قدر مجرد، نفس نفیس بالذات قائم، حسین اشیاء اور محسوس کر نیو

نفوس سے منفرد کوئی شے نہیں قرار پاسکتی نفسیاتی تعریف اضافی اور اعتباری ہوگی۔ دو چیزوں کے درمیان رشتے کی صورت میں ہوگی۔ یعنی ایک چیز تحریک کے طور پر ہوگی اور ایک ذات تحریک میں آئے گی۔ اور اس تحریک کی داخلی کیفیت ایک خاص نوعیت کی ہوگی۔ علم الوجود اور فن العلم والوں نے جو صفات کی معروضی اور خارجی اور ماحوذی اور داخلی دو قسمیں قائم کر رکھی ہیں وہ خارج از بحث ہو جائیں گی۔ اور حقائق کے علم کے امکان وغیرہ کے بھگڑے ختم ہو جائیں گے بغرض مسئلہ فلسفے کے عالم بالا سے اتر کر جو اس وحیات کی دنیا کے دوں میں چلا آئے گا وہ تجرباتی طریقے پر قابل تحقیق ہو جائے گا جیسا کہ بہتر علوم و فنون کی تاریخ میں پیش آنچکا ہے کہ ایک مدت تک عقلی قیاس آرائی اور فلسفہ کا تختہ مشق رہ کر اب اسکی زد سے باہر ہو گئے ہیں۔

توحسن گویا ایک طرح کا تحریک ہے جو کسی ذات میں ایک خاص طرح کا رد عمل ابھار دیتا ہے۔ کہا جاسکتا ہے کہ ہائیڈروجن بھی ایک تحریک ہے جو اسکی جن میں ایک خاص طرح کا رد عمل ابھار دیتا ہے۔ اور اس تعریف کے اعتبار سے ہائیڈروجن کو "حسن" قرار پانا چاہیے۔ مگر اس تعریف کے اعتبار سے بھی ہائیڈروجن "حسن" نہیں قرار پاسکتا۔ کیونکہ یہ تعریف علم النفس کی روشنی میں کی گئی ہے اس وجہ سے رد عمل ابھرنے والی ذات یعنی رد عمل ابھرنے کا مکان ایک انسان کو قرار دینا چاہیے۔ اسی طرح علم النفس میں بذات خاص خالص کیمیادی رد عمل سے بحث نہیں ہوتی۔ بلکہ حاسوں اور تخیل کے ذریعہ جو رد عمل ابھرتا ہے وہ زیر بحث ہوتا ہے یعنی رد عمل کی زنجیر کی پہلی کڑی بلا واسطہ یا

بالواسطہ حیاتی ہونی چاہیے یعنی نفسیاتی تحریک یا محسوسہ یا مصورہ ہوتا ہے۔ اس وجہ سے حسن کوئی ذات نہیں قرار دی جاسکتی بلکہ کسی ذات میں کوئی محسوسہ صفت قرار پائے گی۔ توحسن گویا کسی ذات میں وہ صفت ہے جو کسی شخص میں ایک خاص طرح کا رد عمل ابھار دے سکے۔ اس رد عمل کی نوعیت یعنی اک جمالیاتی تجربے کی اندرونی کیفیت ہی وہ نامذکورہ عنصر تھا جسکی بنا پر باؤم گارتن کی خدمات کے سلسلے میں جمالیاتی تجربے کا جس قدر ذکر ہوا تھا وہ جامع ہونے کے باوجود مانع نہ ہو سکا تھا وہاں پر رد عمل کی نوعیت بہت قیمیم کے ساتھ بیان کر دی گئی تھی۔ وہاں پر صرف یہ بتا کر بس کر لیا گیا تھا کہ جمالیاتی تجربہ ایک ایسا تجربہ ہے جو حاسوں اور تخیل کے ذریعے ابھرا ہو۔ یعنی وہ اک محسوسہ اور موصولہ کیف ہوتا ہے۔ مگر مانع ہونے کیلئے اس جامع تعریف کی کچھ اور مزید کیفیت بھی مقرر ہونی چاہیے یعنی اسکی اندرونی کیفیت بھی کچھ متعین اور مقرر کرنی چاہیے۔ میرے خیال میں یہ اندرونی کیفیت ایک عام انشراح اور انبساطی کیفیت قرار دینی چاہیے۔ اس عام انشراح اور انبساطی کیفیت کو میں "الطف" قرار دے چکا ہوں۔ تو گویا حسن کسی ذات کی وہ صفت ہے جو کسی شخص کیلئے وجہ لطف ہو حسن ایک صفت ہے جو تمام تر محسوسہ ہے۔ اور اس کا اثر ایک نفسیاتی رد عمل ہے جو خواہ بلا واسطہ خواہ بالواسطہ حیات سے ملتی ہے۔ اور اگر عقل و فکر کوئی منفرد اور مستقل شے ہے تو تحریک کے بسیط پیچیدہ اور مرکب ہونے کی صورت میں رد عمل ابھرنے میں ایک ذہنی عنصر کے دخل ہونے کا بھی امکان ہے۔ گو اس صورت میں بھی رد عمل کا آغاز اور انجام دونوں حیات سے مربوط ہوتا ہے۔

اور ذہنی عنصر ایک لائمی زنجیر میں صرف ایک کڑی ہوتا ہے جس میں ایک مفرد
شے مثلاً ایک واحد سر یا رنگ کے داغ میں بھی پایا جاسکتا ہے۔ اور ایک
بسیط اور مرکب شے مثلاً ایک نغمے اور ایک تصویر میں بھی پایا جاسکتا ہے۔
مفرد شے کا حسن تو ظاہر ہے کہ رد عمل بھی مفرد ہی قسم کا ابھارے گا۔ مگر
مرکب اشیا کے حسن کا رد عمل کچھ اس طرح کا ہوتا کہ اس کی تاویل میں ختم
کی خاصی گنجائش ہے۔ وجہ اس کی یہ ہے کہ ایک مرکب شے کو نہ تو صاف
وحدانی کہا جاسکتا ہے۔ نہ صاف صاف محض ایک مجموعہ یا مخلوط مثلاً
پانی جو دو کیمیائی عناصر کا ایک مرکب ہے اسکو نہ تو صاف صاف مفرد
عناصر کا محض ایک مجموعہ کہہ دینا ممکن ہے اور نہ یک سخت اُس کو اُس
طرح کا ایک مفرد قرار دیدینا ممکن ہے۔ اس طرح کا اس کے عناصر ہائیڈروجن
اور آکسیجن کو قرار دیتے ہیں پانی ہائیڈروجن اور آکسیجن کا صرف ایک
مخلوط نہیں جس میں مخلوطہ عناصر اپنے اپنے مفرد حالت پر برقرار ہوں۔
اور نہ وہ کوئی مفرد شے میں تبدیل ہو جاتا ہے۔ وہ تو ایک مرکب ہے
جسکی بذات خاص ایک انفرادی حیثیت ہے اور جو بعض اغراض و مقاصد
کیلئے ایک وحدانی شے تصور ہوتا ہے۔ اور بعض اغراض و مقاصد کیلئے
دو عناصر کا صرف ایک مجموعہ۔ اس میں اس کے اجزاء ترکیبی ایک دوسرے
میں اصل ہو کر انفرادیت کھو دیتے ہیں۔ اور ایک بالکل دوسری
طرح کی شے میں تبدیل ہو جاتے ہیں۔ انکی انفرادیت اکثر تو کھوئی ہی
رہتی ہے۔ مگر بعض مواقع پر خود بھی کراتی ہے۔ مرکب حسین اشیا کا رد عمل
اسی قسم کا ایک مرکب اثر ہے۔ اکثر اغراض و مقاصد کیلئے تو وحدانی
شے۔ مگر بعض اغراض و مقاصد کیلئے ایک غیر وحدانی شے۔ اثر کے

ہونیکے اسباب خود محرک ہی کے مرکب ہونے میں مضمر ہیں مثلاً اُسی
ایک گلاب کے پھول کو لیجئے جسکو آپ دیکھ چکے ہیں کہ بہ بیک وقت
باصرہ اور شامہ پر اثر انداز ہو جاتا ہے بلکہ باصرہ ہی پر رنگ و ہیأت
کے ذریعہ دو گونہ اثر کرتا ہے۔ تو اب سوال یہ ہوتا ہے کہ آیا حاسوں
اور تخیل پر گلاب کا یہ نفسیاتی رد عمل یعنی جمالیاتی کجربہ ایک وحدانی
تجربہ ہے۔ یا چند اجزاء پر مشتمل ہے۔ اس کا جواب اس اصول پر مبنی
ہے کہ ایک زنجیر اور اسکی کڑیوں میں کیا رابطہ ہے۔ آیا زنجیر
ایک واحد قدر ہے اور کڑیوں کا بذات خاص کوئی مفرد وجود نہیں
یا ہر کڑی کا بذات خاص فردا فردا بھی کوئی وجود تسلیم کیا جائے۔
مثلاً گلاب کے پھول کا جو باصرہ، شامہ اور لامہ پر اثر ہوتا ہے
اور خود باصرہ پر خود دو گونہ اثر ہوتا ہے وہ سب مل جل کر کسی واحد
تجربے میں تبدیل ہو جاتا ہے یا الگ الگ برقرار رہتا ہے۔ اب اگر
گلاب سے جو لطف حاصل ہوتا ہے اسکو ملحوظ رکھا جائے تو اس پر لطف
تجربے کو وحدانی کے سوا کچھ نہیں کہہ سکتے۔ اور اگر جن ذرائع سے وہ
اُبھرتا ہے انکو بھی ملحوظ رکھنا چاہیں تو اس کی نوعیت ایک مرکب کی ہو جاتی
ہے۔ یہ کہا جا چکا ہے کہ جمالیاتی محرکات جن صورتوں میں بالعموم
مشاہدے اور تجربے میں آتے ہیں وہ بسیط پیچیدہ اور مرکب ہی ہوتے ہیں۔
مفرد اور مجرّد محرکات کا سامنا بہت کم ہوتا ہے۔ بالعموم ہی ہوتا ہے کہ
چند حاسے اور حاسوں کے واسطے سے تخیل اور جذبات متنوع طریقے پر
اور بہ یک وقت متاثر ہوتے ہیں یعنی ایک بہت ہی مختصر زمانی مدت میں اپنے
درپے متعدد تجربات ہو جاتے ہیں۔ اور لطف بڑی تفصیلات کے بلا کاظ

اور بلا تمیز حاصل ہوتا ہے۔ گلاب کے پھول کی باصرہ، شامہ، لامسہ اور
باصرہ پر دو گونہ اثر اندازی میں زمانی تمیز ناممکن ہے۔ اور محلول لطف میں
مختلف حاسوں کا حصہ نکالنا جمالیات کے مقصد ہے۔ کیونکہ جمالیاتی
تجربہ تو وہ اجمالی مرکب ہے خواہ اس اجمالی مرکب میں مختلف حاسوں کا
حصہ کچھ بھی ہو۔ مگر یہ اپنی جگہ پر درست ہے کہ اسکی وحدت کسی مفرد عنصر
کی سی نہیں ہے۔ بلکہ ایک مرکب کی سی ہے۔ اور بعض اغراض و مقاصد
مثلاً تنقید، مخرج احساس کی دریافت یا کلیل نفسی وغیرہ کیلئے مفرد
اجزاء پر مشتمل شمار کیا جاسکتا ہے۔

آپ کو یاد ہو گا کہ تھوڑا پیشتر ایک سوال یہ اٹھا تھا کہ آیا جتنی بھی چیزیں
حسین محسوس ہوتی ہیں وہ سب کی سب کسی واحد یا چند مشترک قدر
کی حامل ہونے کی وجہ سے حسین محسوس ہوتی ہیں یا محض اس وجہ سے کہ وہ
سب کی سب ایک بلطف احساس ابھار دیتی ہیں۔ یعنی ایام اور نعمت
جیسی دو بالکل مختلف جنموں کی اور دو حاسوں کو متاثر کرنے والی اشیاء
میں کوئی قدر مخصوص "حسن" موجود ہے اور حسن ایک مخصوص قدر ہے
جو من و عن بلا کسی تغیر و تبدل کے اپنے مادی مکانوں میں موجود ہوتی
ہے۔ اور پورا اور نعمت اسی وجہ سے حسین محسوس ہوتے ہیں کہ مخصوص قدر
دونوں میں جلوہ گر ہے۔ یا نعمت اور ریکی حسین معلوم ہونے کا راز یہ ہے
کہ دونوں مختلف اسباب کی بنا پر اور مختلف طریقوں پر ایک اس طرح
کا رد عمل ابھار دیتے ہیں جو ایک عام انشراح اور انبساط یعنی لطف
کی صورت میں محسوس ہوتا ہے یعنی دونوں حسین تو ہیں مگر کسی قدر واحد
کی موجودگی کی بنا پر نہیں جو بذات خاص بالذات حسین معلوم ہونے کا

سبب ہے بلکہ چونکہ دونوں اپنے اپنے طور پر ایک ملتا جلتا رد عمل ابھارتے
ہیں۔ ایک ایسا مرکب رد عمل ابھارتے ہیں جو اپنے جزوی اور تفصیلی فرقوں
کے باوجود انشراح اور انبساط کی صورت اختیار کر لیتا ہے۔ ان دونوں
میں اس انشراح اور انبساط اور لطف زار رد عمل ابھار دینے کی اہلیت
کے علاوہ اور کوئی قدر مشترک موجود نہیں۔ یہی اہلیت دونوں کو حسین
بنادینے کا سبب ہے۔ اور یہی اہلیت حسن ہے۔

حسن و رائے احساس کنندہ بالذات کوئی قدر نہیں جو ہر شخص کو
یکساں اور ایک طرح متاثر کرے جس کا ہر شخص پر اور ہر ماحول میں
یکساں اثر ہو بلکہ یہ ایک اضافی اور اعتباری قدر ہے۔ اور احساس کرنے والے
کے احساس کی تربیت سے وابستہ ہے۔ یہ کوئی معینہ اور مقررہ قدر نہیں۔
بلکہ مرتبہ اور ارتقائی قدر ہے۔ یہ کوئی ازلی اور دائمی قدر نہیں۔ بلکہ ایک
بدلتی ہوئی قدر ہے۔ جو زمان و مکان کے اعتبار سے برقرار اور یکساں
نہیں۔ یہ کوئی تمیزہ قدر نہیں جس کے احساس کیلئے کسی تمیزہ حواس کی
ضرورت ہو۔ بعض لوگوں کا باوجود حواس ظاہری میں کوئی نقص نہیں
ہونے کے غیر متاثرہ بچا نا کسی مخصوص احساس کے فقدان کی وجہ
سے نہیں ہے بلکہ حواس و احساس کی عدم تعلیم و تربیت کی وجہ سے ہے۔
اونکے حوادث زندگی کسی وجہ سے اس طرح کی قدروں کو اخذ کرنے میں
مانع اور حائل آئے۔ اور صرف عامی ہی نہیں بعض قدروں کے احساس
کی اہلیت اخذ کرنے سے عار کا رہ جاتے بلکہ خواص تک اس نقص سے
معرا نہیں۔ چنانچہ کہا جا چکا ہے کہ بڑے بڑے مغربی فنکار اور نقاد مشرقی
طرز کے حسن کے احساس سے قطعی عاری ہوتے ہیں علیٰ ہذا القیاس

مغربی طرز کے حسن کا احساس مشرق میں بہت محدود ہے۔ عوام کو چھوڑ کر مغرب و مشرق کے خواص تک کا مشرق و مغرب کی قدروں سے نامتناظر رہ جانا کسی قدر مطلق کے نہ ہونے اور ماخوذ ہونے کا بیک وقت ثبوت ہے۔

غرض کسی شے کا حسین ہو جانا یعنی حسن کی صفت سے معمور ہو جانا ایک اضافی اور اعتباری بات ہے۔ اور حسن کے اسباب یعنی کسی شے کی لطف پروری کی طاقت، احساس و جذبات و تخیل کی تعلیم و تربیت کے تابع ہیں۔ اور میں عرض کر چکا ہوں کہ دراصل ہر شخص کی اپنی جمالیاتی قدریں الگ ہوتی ہیں اور کوئی شے ہر شخص کو مساوی درجے پر حسین نہیں معلوم ہوتی۔ ہر شے سے ہر فرد میں ایک انفرادی رد عمل ابھر رہا ہے۔ ہر شے کی ایک انفرادی تنقید ممکن ہے۔ اور کسی فرد پر ایک غایت انفرادی روانی تنقید کا باب بند نہیں کیا جاسکتا۔ مگر بعض ماحولی حالات، یعنی احساس و جذبات و تخیل کے غیر شعوری موجد اور تعلیم و تربیت کے معلمین، لاکھوں نفوس میں مشترک ہوتے ہیں۔ اور مشترک رہے ہیں، اور بعض لاکھوں ہی نہیں بلکہ گروہوں میں۔ اور پھر من حیث انسان مارے انسانوں کے۔ جو اس ظاہری تقریباً یکساں ہیں۔ اور انسانی احساس کی قدرت کی بالائی اور زیرین سطحیں تقریباً مقرر ہیں۔ قوت امتیاز و تمیز یعنی تھریس ہولڈ کا مقام تقریباً مساوی ہے۔ اس وجہ سے یا خودہ قدریں کم و بیش ملتی جلتی ہیں اور بہت تعمیم کے ساتھ جمالیاتی قدروں کا ایک ڈھانچہ اور خاکہ مرتب کیا جاسکتا ہے اور کیا گیا ہے۔ یعنی ایک

غیر انفرادی، عام، خارجی اور حقیقی، تنقید کے بھی اصول و نظریات مرتب کئے جاسکتے ہیں۔ یہ خاکہ درحقیقت ایک منطقی تخیل ہے۔ ایک بہت اجمالی تصور ہے۔ جو صرف مفصل اور شخص ہو کر با معنی ہوتا ہے اور مفصل و شخص ہونے کے بعد صرف برائے نام عام رہ جاتا ہے اور جو مفصل اور شخص نہ ہونے کی صورت میں اور اپنی تعمیمی صورت میں جیسا میں عرض کر چکا ہے یہ وہ لفظ کہ شرمندہ معنی نہ ہوا، کہ جلس کا ایک "لفظ" ہو کر رہ جاتا ہے۔ ایک بغیر گوشت و پوست کا ڈھانچہ۔ باہر آتا قدیمہ کا اک مگر بے جان، "فوسل" مثلاً "تناسب" وہ ہم آہنگی اور "سمٹری" وغیرہ۔

من حیث ایک منطقی تصور یا لغت کے لفظ کے تو یہ تصورات اور الفاظ با معنی اور با مفہوم ہیں۔ اور انکی تعریفیں اور دلائل متعین ہیں۔ مگر ایک محرک اور نتیجہ کی حیثیت سے، ایک صفت کی حیثیت سے یعنی جمالیاتی کسی پر لطف احساس ابھارنے کے سبب یا کسی پر لطف تجربے کی حیثیت سے انکی جو اندرونی ہمدردی اور تفصیلی خصوصیات ہوتی ہیں وہ بالکل جداگانہ ہوتی ہیں۔ مثلاً "تناسب" جب ایک منطقی خیال سے تبدیل ہو کر ایک بت کے ہاتھ پاؤں اور رخ و خال ہو جاتا ہے تو اسکی ریاضی قدریں چین، حبش، اور اٹلی میں جداگانہ ہوتی ہیں یونانی اور اطالوی "ٹولیس" اور "ایفر وڈانٹ" وغیرہ کے اعضا میں جو تناسب مشہور ہوتا ہے وہ وہ نہیں ہوتا جو کرشن اور سرسوتی کے تپوں میں۔ اور ہوتا کیسے جب یونانی اور ہندوستانی انسانوں ہی کے اعضا کی، تناسب کے اعتبار سے، ریاضی قدریں دیگر گوں ہیں۔

اور ہندوستانی راگوں کے سرو نہیں وہی تناسب نہیں ہوتا جو بقیہ فن اور
موزاٹ کے فنون کے سروں میں۔ تناسب تو دونوں جگہ ہے مگر یہ
تصویرات دونوں جگہ بالکل دو طرح گوشت و پوست میں مجسم ہوتی ہیں۔
اب تو جیسا کہ میں نے کہا جمالیاتی قدریں مسافر ہو گئی ہیں اور اتفاقاً ہر لغز
مسافر ہیں۔ ورنہ اس طرح کے عام جمالیاتی تصورات داخل مختلف
اضافی رشتوں اور ربطوں کے حامل ہوتے ہیں اور اگر تناسب ان مخصوص
رشتوں اور ربطوں کے مرادف سمجھا جائے تو بہت جدا گانہ ہوتا ہے اسی
طرح نہ صرف ان جمالیاتی تصورات کی غلطی کیلین ہی جدا گانہ ہیں بلکہ
ان سے وابستہ ادراک کی ذکاوتوں کے مراتب میں بھی بہت فرق ہے۔
مثلاً روشنی اور فصل وغیرہ کے تناسب کی جو زکی التحسی اور اس وجہ سے
اوس کی جو اہمیت مغرب میں ہے وہ مشرق میں نہیں۔ اور خطوط اور جسامتوں
اور ان کے روم کا جو لطیف احساس چین وغیرہ میں ہے وہ مغرب میں
غفلت ہے۔ یونانی مجسموں کا روم اور تنوع، انفرادیت اور ذکاوت کے
اعتبار سے بہت محدود اور مخصوص دونوں ہے۔ مگر باوجود سارے تخالف
کے تمام جہاں اور تمام زمانوں کے فنون لطیفہ کے مطالعہ اور تقابل کے
بعد اس کا ایک احساس سا ابھرنے لگتا ہے کہ شاید جیسے انسانی شعور
بلکہ تحت الشعور بھی چند اساسی اور بنیادی احساس اور جذبات
کی نکاس کی صورت ڈھونڈ رہا ہے۔ اور عقل ایک ہیئت گری کی
سرگرمی میں مست ہے۔ اب سوال یہ ہوتا ہے کہ آیا ہم ان عملوں کا سہارا
لیکر احساس و جذبات کے اس مدفن منہ کے تک پہنچ جاسکتے ہیں یعنی
احساس و جذبات کے اس مشترک چشمے تک جو تمام بنی نوع انسان

کے تحت الشعور میں اہل رہا ہے اور جسکی ابال ہزاروں در ہزار سال کے
اور ملکوں ملکوں کے فنون لطیفہ میں مشہود ہے۔ تقابلی مطالعہ اور استقرار
سے یہ تو معلوم ہوتا ہے کہ ہر جگہ "تناسب" "ہم آہنگی" "روم"۔
"سمٹری" اور اسی طرح کے بعض اور تصورات صورت پکڑ رہے ہیں۔
اور اگر یہ فرض کر لیا جائے کہ فنون لطیفہ کے عمل ہمیشہ اور ہر قوم میں
تقریباً ویسی رد عمل ابھارتے رہے ہیں اور ابھارتے ہیں جس کو ہم نے
اشباح، انبساط اور لطف کہا ہے تو ہم یہ بھی کہہ سکتے ہیں کہ بعض قدر
"اسباب حسن" ہیں یعنی ایسی صفات ہیں جو ذائقوں میں "حسن" بکھرتی
ہیں۔ مگر معاً وہ وقت پیش آتی ہے جس کا ابھی اوپر ذکر ہوا کہ یہ قدریں
مقامی اور زمانی رنگوں میں اس قدر رچی ہیں کہ ہم ان کی کوئی زندہ
ادبیتی جاگتی صورت نہیں مقرر کر سکتے اور انکو منطقی تصورات اور استقرار
کے سوا بالکل کوئی جمالیاتی قدر کہہ ہی نہیں سکتے۔ کیونکہ جمالیاتی قدر تو
ایک نفسی قدر ہے نہ کہ استقرائی۔ اور یہ قدریں اپنے دریافت ہونیکے
طریقے ہی کے اعتبار سے نرمی منطقی ہیں۔ مگر کچھ بھی یہ استقرائی تصورات اک
حیثیت سے کارآمد ہیں۔ کیونکہ اگرچہ لفظ "بھالو" سنکر گرین لینڈ کے
اسکیمو کے بچے کے خیال میں ایک اور صورت آتی ہے اور چھوٹا ناگپور
کے سنتھال کے بچے کے خیال میں اور۔ اور شکل و صورت جسمامت و
رنگت اور دھن سہن کے اعتبار سے دونوں بچوں کے ذہنوں میں جو
تصویرات ابھریں گے وہ بالکل جدا گانہ ہوں گے مگر کچھ لوگ ایسے
بھی ہوں گے جن کے تصور میں ایک برف جیسی سفید اور ایک کوئٹے
جیسی کالی، دونوں شکلیں آئیں گی۔ اور جن کا تصور قطبی اور استوائی

بھالوں کی ذاتی خصوصیات سے منزہ اور مبرا ہوگا۔ افریقہ کا حبشی، اور
 یسپ لینڈ کا دیوزاد تو ان تصورات سے متمنع نہیں ہو سکتا مگر جمالیات
 میں ہم ان تصورات کو بطور ایما، اشارہ اور حوالے کے استعمال کر سکتے
 ہیں۔ غرض کچھ قدریں ایسی ہیں جو اس معنی میں حسن کا سبب قرار پا سکتی
 ہیں کہ ان قدروں کی کسی شے میں موجودگی چیزوں کو لطف زانی کی اہلیت
 سے معمور کر دیتی ہے۔ مگر یہ قدریں متنوع اور متعدد ہیں اور اپنی اندرونی
 محتویات اور جزوی تفصیلات کے اعتبار سے ماحول کی تعلیم و تربیت
 کی ساختہ اور پرداختہ ہیں۔ یہ کیوں اس اہلیت کی حامل ہیں منہوز نہیں
 دریافت کیا جاسکتا۔ اس کار از انسان کی نفی یا گہرائیوں میں دفن
 ہے۔ یا شاید منفع کے۔ بلکہ شاید حیوانیت ہی کے۔ مسئلہ ان علوم کا ہے
 کہ جمالیات کا۔ جمالیات کا دائرہ ان قدروں کی دریافت تک محدود
 ہے۔ یعنی اس بات کی تحقیق تک کہ کون کون سی قدریں ایسی ہیں جو اس
 صفت سے متصف ہیں۔ اور ان قدروں میں یہ اوصاف کہاں سے
 آگے یا تو نفسی و علم حیوات کا سوال یا فلسفے کا۔ اور یا تو تجرباتی طریقے
 پر حل ہوگا یا پھر "فلسفہ" ہی بنا رہے گا جو ہر نامعلوم حقیقت سے متعلق
 شخص قیاس آرائی کا نام ہے۔ معروضی، مافوقی الطبیعیاتی، روحانی، ازلی
 یا اس قسم کے الفاظ دراصل سوالات اور مسائل کے جوابات نہیں ہیں
 بلکہ ناواقفیت کے اعترافات ہیں محبوب اور شرمائے ہوئے علم اور دیکھنے
 جھوٹے رنگ میں رنگے ہوئے حسن کو ایک ازلی، روحانی معروضی، مجرد
 اور بالذات قائم ایک قدر قرار دینا دراصل یہ مان لینا ہے کہ ہم کو اس
 کی حقیقت کا علم نہیں۔ اور محض یہ کہنے کا ایک خوبصورت طریقہ ہے کہ یہ

بات منہوز تہذیب تحقیق ہے۔ ایک جمالیات اور نفی یا کی کیا قید ہے تمام
 علوم و فنون میں ایسے مسائل موجود ہیں اور تا ابد رہیں گے جو تہذیب تحقیق
 رہیں گے۔ علم و وقوف کا حلقہ بڑھتا جا رہا ہے اور بڑھتا رہے گا۔ ہائی
 سو، ہزار اور دو ہزار برسوں کے اعتبار سے علم و وقوف کا حلقہ بہت وسیع
 ہو گیا ہے۔ مگر بالفاظ غالب یہ منہوز ایک "بیضہ" ہے۔ ہی ہے سنا دانتہ
 باتیں ایک سمندر بے پہنا ہیں۔ اور علم ایک حقیر قطرہ۔ علماء اور حکماء کی
 جانفشانی قطرہ قطرہ سمندر سے ڈھویا کر لگی۔ قطروں کی تعداد
 گنتی رہے گی۔ مگر سمندر بے پہنا ہی رہے گا۔ یا یوں سمجھئے کہ
 ایک سمندر میں ایک چھوٹا سا جزیرہ ہے جس کی سمندری کیرے اپنی
 جانیں دیدے کر رفتہ رفتہ بڑھ رہے ہیں مگر جتنی مدت میں وہ بڑھ
 کر پورا بڑھتا ہے سمندر کے ساحل اور بہٹ جاتے ہیں۔ اور نسبت تقریباً
 برقرار رہتی ہے۔ ایک علم و حقیقت ایک لاعلمی کا دروازہ کھول دیتا
 ہے۔ انیم کے علم کے انیم کے متعلق سینکڑوں دریافت کے دروازے
 کھول دیئے۔ ایک عقدہ حل ہوا سینکڑوں عقدے آکھڑے ہوئے۔
 ایک قدم منزل سے قریب ہوئے۔ منزل اور چھپے ہوئے گئی۔ ہوں ہوں
 بڑھتے ہوئے منزل بھٹکتی چلی گئی۔ بقول غالب: "ہر قدم دوری منزل
 ہے نمایاں مجھ سے ڈھیر سی رفتار سے بھاگے ہے بیان مجھ سے تمام
 علوم و فنون میں ہی طریقہ رائج ہے۔ علماء اور حکماء منزلوں کی طرف بڑھ
 رہے ہیں۔ اور تجرباتی کار فرما اپنی دو بینیں، خورد بینیں اور آلہ جات تجربہ
 و تحلیل لے اسکے خدو خال تک پہنچنے کے لئے گرم کار نہیں۔ اور فن کار
 طرح طرح سے اسکی تجلیوں کے تماشے دکھانے لگے ہیں۔ ایسی صورت

حال میں بہ جز قیاس گھوڑے دوڑانے والے عقلی فلاسفہ کے اور کسی کی ہمت یہ جسارت نہیں کر سکتی کہ آفاقی، ازلی اور ابدی جمالیاتی قدروں کی اک فہرست مرتب کرے۔ آفاقی اس معنی میں کہ قدریں مقامی تاثرات سے بے نیاز ہوں۔ اور ازلی اس معنی میں کہ خود انسان کو ان میں کچھ دخل نہ ہو۔ اور ابدی ان دونوں ہی معنوں میں کہ یہ قدریں گویا کہ مطلق درجہ ہیں اور ان سے انحراف قوانین فطرت کے خلاف بغاوت ہے۔ اور بس انکی دریافت ہی تلاش و محسوس کا منتہا ہے۔

معنوی فلسفے کا یہ زاویہ نگاہ اور طرز عمل صرف جمالیاتی مسائل کے مطالعہ تک محدود نہیں اور اسی کے ساتھ مخصوص نہیں رہی اسکا عام شیوہ ہی ہے جتناچند وہ اخلاقیات میں بھی اسی طرح کی آفاقی، انلی اور ابدی قدروں کا قائل ہے۔ فلسفیوں کے یہاں زمان و مکان کے مفہم الفاظ ہیں۔ وہ زمان و مکان سے ورائے اپنی قدریں ڈھونڈتے ہیں۔ میں متعدد مقاموں پر اپنے زاویہ نگاہ اور نظریات کا حجتان دکھا چکا ہوں یعنی یہی کہ اس طرح کی تمام قدریں بالکل اضافی اور مقامی ہیں اخلاقی قدروں کی بنیادیں ماضی بعید کی تاریکیوں میں ناپید ہیں۔ اور جمالیاتی قدروں کی حیوانی یا کم از کم منافع الاعضائی اور نفسیاتی عوامل و خصوصیات میں نہ تاریخ اور فلسفے کے دست ناتوا ماضی کا پردہ الٹ سکے ہیں اور نہ علمائے منافع اور نفسیات و خصوصیات کی اصل اصل تک پہنچ سکے ہیں۔ اور چونکہ علوم کی سرحدیں ترقی کے ساتھ کستی رہتی ہے اس لئے علم کبھی بھی سرحد کو نہیں الیکتا۔ یعنی مطلق قدریں کبھی دریافت نہ ہو سکیں گی۔ مروجہ اخلاقی قدروں کی

طرح مروجہ جمالیاتی قدریں محض رسوم و روایات کی بنیادوں پر کھڑی ہیں۔ آیا یہ دونوں طرح کے تقاضے ابتر سنگیاں محض ماحول کے رد عمل ہوتے ہیں یا اس سے اور زیادہ کسی بنیادی عنصر مثلاً خود حیوانیت ہی پر مبنی ہیں ہنوز نہیں معلوم۔ ایسی کسی گہری اور اساسی قدر کا دریافت ہو جانا ہر وقت ممکن ہے۔ گویا تا ایندم رسوائے انکشاف نہیں۔ ہم جداگانہ قدریں موجود پاتے ہیں۔ جداگانہ مکانی اور زمانی دونوں اعتباروں سے علوم کی موجودہ حالت میں انکا صرف ایک موٹا سے موٹا خاکہ کھینچا جاسکتا ہے۔ خانے اور کالم بنائے جاسکتے ہیں۔ مگر خانہ پری نہیں ہو سکتی۔ کیونکہ خانہ پری کیلئے قلم چلتے ہی اندراج جداگانہ شکلیں اختیار کرنے لگتا ہے۔ اور اسپرستزادیہ کہ یہ مندرجات کے جزئیات ہی تک محدود نہیں بلکہ انکے محرکات، یعنی رد عمل ابھارنے کے آلہ کار ہونے کی اہلیت اور قدرت کے اعتبار سے بھی ہے۔

باب ششم ہیاتی قدریں

ہیات - سلسلہ نظام - تناسب میل - توازن - توازن - تنوع - وعدے - تضاد

— جمالیاتی قدروں کا یہ خاکہ اس نفسیاتی مفروضے پر مبنی ہے کہ انسان کے اعصاب و حواس خارجی اشیاء کی شکل و صورت، قامت و جسمانت، آب و رنگ، آواز و حرکت یا بعض اور اسی قسم کی مکانی اور زمانی قدروں کے زور و متاثر ہوتے ہیں اور ان میں اک طرح کا رد عمل اکھرنے لگتا ہے۔ جو گاہے انقباض، کش مکش اور تناؤ کی صورت اختیار کر لیتا ہے اور گاہے ان کی تحلیل کی۔ یعنی گاہے تکلیف کی۔ اور گاہے لطف کی۔ اور یہ تضاد اثر حرکات کے اجزائے ترکیبی کے مابین ایک خاص طرح کی زمانی و مکانی نسبت اور اونکی جسمانت و مسافت میں ایک خاص طرح کی تنظیم و ترتیب سے ہوتا ہے۔ ایسا یہ رد عمل خارجہ محرکوں کے اوصاف کی وجہ سے اکھرتا ہے یا دیکھنے والے کی کسی نفسی خصوصیت کی وجہ سے۔ اس مضمون کے فلسفیانہ نکتے میں بیان ہو چکا۔ اب خواہ وہ

صفت خارجی شے کی ہو خواہ کیفیت نفس کی ہر کیفیت رد عمل کسی شے کے زور پر ہی ہوتا ہے۔ اور ترتیب حرکات کے اجزائے ترکیبی کے مابین ایک خاص طرح کی نسبت اور تنظیم ہوتی ہے جب ہی ہوتا ہے۔ وجہ اور سبب کوئی ہو غلط معلول کوئی ہو اور رد عمل کا مقام کہیں ہو ہر حال اس نسبت اور تنظیم میں قوت تحریک ہوتی ہے اور اسی تحریک کا اثر لطف یا تکلیف کی صورت میں محسوس ہوتا ہے۔

دو اور باتیں جو گزشتہ چکی ہیں اونکو ذہن میں تازہ کر لیجئے۔ اول تو یہ کہ یہاں اجزائے ترکیبی کے مابین نسبت اور تنظیم عرض کیا جا رہا ہے حالانکہ قبل میں ایک قدر واحد مثلاً صرف ایک اکیلے سر اور ایک واحد رنگت کو محرک مانا جا چکا ہے۔ یہ تضاد ایک منطقی رحمت سے تحلیل ہو جاتا ہے۔ کچھ ایسی قدریں صرف فنون لطیفہ کے غلوں میں نہیں پائی جاتی۔ ایک واحد سر اور ایک واحد رنگت ایک جمالیاتی قدر کا حامل تو ہو سکتا ہے بلکہ ایک واحد سر اور ایک واحد رنگ کوئی منفی عمل نہیں۔ اکیلا سر غم نہیں۔ اکیلا رنگ تصویر نہیں۔ اور یہاں بحث فنی غلوں کی جمالیاتی قدروں سے ہمارا دور رسر بات وہ ہے جو ان قدروں کے مقامی اور ماحولی خصوصیات کے زیر اثر انکی اندرونی اور داخلی تفصیل میں ایک گہرا مقام اور ماحولی رنگ بھر ہوا ہونے کی نسبت چند اوراق ادب پر بیان ہو چکی ہے۔ یعنی قدروں کا منطقی اور تصویری خاکہ گویا وہ ڈھانچہ ہے جس پر مقام اور ماحول کی قوت نشو و نما و نمو کے اعتبار سے گوشت و پوست چڑھاتے ہیں۔ اور جو اس طرح گوشت و پوست چڑھ جانے کے بعد منطقی تصورات اور ڈھانچے نہیں رہ جاتے بلکہ ایک شے زور و حرک میں مبدل ہو جاتے ہیں جس میں قدرت تحریک بھری ہو

ہے۔ اور جو بلا اس طرح سے محسوس ہوئے جمالی محرکات نہیں ہوتے بلکہ صرف منطقی تصورات کی متزل پر ہوتے ہیں۔

بہت سی جزوی قدریں دراصل ایک فی الجملہ اجمالی قدر کی تفصیلیں ہوتی ہیں۔ اور بہت سی اجمالی قدریں چھوٹی چھوٹی تفصیلی قدروں میں تقسیم کر دی جاسکتی ہیں۔ میں نے بہت تفصیل اور بہت اجمال سے پرہیز کیا ہے۔ آپ چاہیں ان کو چھوٹے چھوٹے اجزاء میں بانٹ کر کچھ اور تفصیلی فہرست بنالیں۔ یا اور بڑا خاکہ بنا کر فہرست کو مختصر کر دیں۔ اصولاً دونوں ممکن ہیں کسی فہرست میں کوئی قطعیت نہیں ہو سکتی۔ میں نے آگے دس سرخیال قائم کیے ہیں۔ یہ قدریں زمانی اور مکانی دونوں ہیں۔ زمانی قدریں دراصل موسیقی اور رقص سے وابستہ ہیں۔ مگر ایک فن کا اصطلاحی لفظ بطور استعارہ لگا ہے اور فنون کی بعض خصوصیتوں کی طرف اشارے کیلئے بھی استعمال ہوتا ہے۔ مثلاً "روم" کی تخیل بنیاداً موسیقی اور رقص کے ساتھ وابستہ تھی مگر چونکہ وہی خالی اور عم کی کیفیت یعنی ایک خاص طرح سے چال کا انداز خطوط کی رفتار اور جسامتوں کے دروست میں بھی ہو سکتا ہے اس لئے یہ لفظ ہند کی مصوری اور نقاشی میں بھی استعمال کیا جاتا ہے۔ اسی طرح "توار" کا لفظ دراصل جسامت دار شے کی طرف اشارہ کرتا ہے مگر شاعری اور موسیقی جیسے جسامت فنون میں بھی استعمال ہے۔ غرض یہ تمام تصورات اور تخیلات کم و بیش تمام فنون میں اپنے طور پر اور اپنے اپنے رنگ میں شکل کئے جاتے ہیں اور وہی الفاظ اصطلاحاً ہر فن میں مروج ہیں۔ ان میں بعضے عمل کی ظاہری ہیئت یعنی بیرونی شکل و صورت سے وابستہ ہیں کہ اسکی شکل و شبہا بہت تمام کمال اور بااثر ہو جائے۔ اور اس کا

صوری نقش حواس پر صاف منقوش ہو جائے۔ مگر اور دھندلا نقش تخیل کے حق میں ایمائیت اور اشارے کا کام نہیں کرتا یعنی کسی تاثر اور رد عمل کا محرک اور پہنچ نہیں ہو سکتا۔ مگر ہیأت ایک وسیع دلائل کا لفظ ہے اور دراصل کسی شے کی اندرونی بناوٹ بھی اسکی ہیأت سے کیٹی علیحدہ اور مزید شے نہیں۔ مثلاً آدمی کی ہیأت سے بالعموم اسکا بیرونی ڈھانچہ مراد لیتے ہیں۔ مگر درحقیقت جلد کی بناوٹ بھی ہیأت ہی میں داخل ہے۔ محل اور ٹاٹ کی بناوٹ کا فرق بھی دراصل ہیأت کے فرق میں شامل ہے۔ اور انہیں چار پانچ رنگ کے ریشم یا آنکے دھاگوں سے وہاں ڈھانچہ کڑھا ہوا ہونیکے باوجود ان ڈھانچوں کی اندرونی ترکیب میں کافی فرق ہو سکتا ہے یعنی فن کار دھانچے تو سرخ، سبز، نیلے، اور سفید ہی استعمال کرے اور خاکہ کبھی آدمی ہی کا اتارے مگر ٹوپی، اچکن اور پانچا مہ اور اور رنگ کی آمیزش اور ترکیبوں سے بنائے۔ اس طرح کی دو شکلوں میں جو فرق ہوگا وہ بھی دراصل ہیأت سے غیر متعلق نہیں۔ علیٰ ہذا القیاس ایک ہی ٹھاٹھ کے راگوں میں گرہ، انش، تار، مندر، انگھن، اچھیاں اور روپ کا جو فرق ہے وہ بھی اصولاً ہیأت ہی کا فرق ہے مگر ہیأت کی اندرونی اور تفصیلی ساخت اور بناوٹ کو قدرے ایک مستقل شے بھی مانا جاسکتا ہے۔ اور جمالیاتی قدروں میں بعضے اسی طرح کی اندرونی تفصیلات سے وابستہ ہیں۔ اب خواہ وہ خاکہ، ڈھانچہ اور بیرونی شکل صورت سے وابستہ ہو خواہ اندرونی ساخت اور بناوٹ سے مگر یہ سب کی سب بہر حال خود موضوع عمل سے متعلق ہیں۔ یعنی فن کار کے مرتبہ کئے ہوئے اس پیکر سے جو ایک تکنیکی ہیأت لینے شہو دہے عمل

۲۶۵
کے اور اجزاء ترکیبی یعنی احساس و تخیل وغیرہ ہیأت کے وضع کرنے میں یوں دخیل ہوتے ہیں کہ جب تک احساس شدید نہ ہو وہ تخیل کو متحرک ہی نہیں کرتا۔ اور جب تک احساس کی شدت تخیل کو متحرک نہیں لاتی تخیل کی صورت گری اور ہیأت کاری کوئی واضح اور صاف شکل تراش ہی نہیں سکتی۔ اسکی شکل کاری اور صورت طرازی کیلئے کوئی مواد ہی نہیں ہوتا جس کی وہ صورت گری کر سکے۔ مگر جب احساس شدید اور سچا ہوتا ہے تو تخیل خود سیماں ہو جاتا ہے اسکی صورت کاری کی قدرت تیز ہو جاتی ہے۔ اور وہ اُس کے کیلئے ایک واضح اور صاف تراشیدہ پیکر وضع کر لیتا ہے یعنی موضوع پیکر بھی پوتا ہوا اور جاندار ہو جاتا ہے اور اسکے نقوش و خطوط بالکل تراشے ہوئے ہوتے ہیں۔

غرض یہ جمالیاتی قدریں ہوتی تو صرف ہیأت میں ہیں۔ اور یہ تو صرف ہیأت کی گرن کا کار کا احساس اور تخیل انکے متعین ہونے اور مرتب ہونے میں دخیل ہوتا ہے۔ ورنہ یہ بذات خاص اُس سے متعلق نہیں۔ بلکہ اسکے تراشیدہ اور موضوع ہیأت سے یعنی ایک مرتبہ اور موضوع شے کی حیثیت سے یہ خود موضوع عمل کی قدریں ہیں۔ مثلاً توازن ہوگا یا نہ ہوگا تو عمل میں۔ اور تلاش بھی کیا جائیگا عمل ہی میں مگر عمل میں اس قدر کا عدم اور وجود خود احساس و تخیل میں توازن کی موجودگی اور عدم پر منحصر ہوگا۔ یہ جمالیاتی قدریں ہوتی ہیں ہمارے وضع کردہ پیکر میں، مگر اتنی ہیں احساس اور تخیل کی آہ میں نے جو آٹھ دس قدریں قرار دی ہیں وہ حسبِ میل ہیں۔

۲۶۶
(۱) ہیأت (۲) سلسلہ نظام (۳) تناسب
(۴) میل (۵) توازن (۶) توازن
(۷) تنوع (۸) وحدت (۹) تضاد
۱۔ ہیأت — اگر سمجھئے تو ہیأت ہی وہ اساسی شے ہے جس پر جمالیات کی ساری عمارت کھڑی ہے۔ کیونکہ ہر عمل ایک ہیأت کے علاوہ اور کچھ نہیں جسکو جمالیات میں "عمل" کا اعتبار حاصل ہے وہ کسی وسیلہ کی ایک ہیأت ہے۔ عمل کے تمام اجزاء ترکیبی اسی میں مبدل ہو گئے ہیں۔ اسی میں مقید اور مستور ہیں۔ اور اسی سے یہ ظہور اور بہ جلوہ ہیں۔ فن کار کا احساس اور تخیل اسی میں مجسم مشکل اور منجھ ہو گیا ہے۔ اور یہی مشہود اور محسوس خارجی پیکرے کر دل و دماغ کی داخلی دنیا سے باہر نکل آیا ہے۔ میرے اور آپ کیلئے اسکے علاوہ اُس کا کوئی وجود ہی نہیں۔ آپ اور اگل ہی کے چند اوراق میں فن کار کے دل و دماغ اور اسکے مہج کی دو تین ممیزہ خصوصیات دیکھ چکے ہیں۔ دل و دماغ کی افتاد کی تو یہ کہ اُس کی بے چینی اور بے سکونی ہماؤ شام کی طرح یونہی رائے گاں اور پراگندہ نہیں ہو جاتی بلکہ اپنے نکاس کا ایک منظم طریقہ بھی وضع کر لیتی ہے۔ اور کسی نہ کسی طرح ایک قبول صورت پیکر میں جلوہ نما ہو ہی کر رہتی ہے۔ اور مہج کی یہ کہ احساس جو تمام فنی مساعی کا نقطہ آغاز ہے وہ ایک مبہم، نا صاف، سیال، مجمل اور گریزاں قسم کی شے ہوتا ہے۔ اور جس طرح منطق کا یہ فرض ہے کہ عالم احساس کے مبہم، نا صاف، مجمل اور گریزاں محسوسات کو غیر مبہم، معین، مقرر اور مستقل سانچوں میں ڈھال لے یعنی الفاظ و اصطلاحات وضع کر لے

اویسی طرح فنی ٹیکنک کا یہ فرض ہے کہ عالم احساس کے بوقلموں، مجمل و مختلف الزاویہ محسوسات کو ایک معین، مقرر اور تراشیدہ ہیأت اور ہیکر میں تبدیل کر دے۔ یعنی ٹیکنک گویا ہیکر کی ابھاری ہوئی اور تکمیل پانچین اور مقرر کی ہوئی حالت اور کیفیت کی ہیکر گری اور ہیأت کاری سے عبارت ہے۔ اور فنکار کی اسی طرح کی موضوعہ ہیأت اور صورت وہ شے ہوتی ہے جس میں جمالیاتی یعنی متحرک کر دینے والی اور پر لطف رد عمل ابھار دینے والی قدس بھری ہوتی ہیں۔ اور جن سے وہ منشور ہوتی ہیں۔ یعنی ایک محرک پرور ہیأت اور شکل وضع کر لینا ہی گویا فن کارانہ مساعی کا مطلق نظر، منزل مقصود اور منتہا ہے۔ اور اک معنی میں ہیأت کے علاوہ جو قدریں اور پرکی فرست میں مندرج ہیں وہ دراصل اسی کی خاص خاص زاویات نگاہ سے تفصیلیں ہیں۔ یا اسی کا چند پہلو سے مطالعہ ہے۔ عمل کے غیر مرنی اجزاء و خصوصیات یعنی جذبات و احساس، شجر باؤ، تخیل وغیرہ جو ہیأت میں مقید اور مستور ہیں وہ تو عمل کے مادی محتویات سے ہیں اور اس کی نفسیاتی یا فلسفیانہ قدریں ہیں۔ عمل کے داخلی عناصر ہیں جو جمالیات سے اسی طرح متعلق ہیں جیسے سیرت سے صورت۔ باطن سے ظاہر۔ اور یہ قدریں شہود میں ہیکر اور ہیأت ہی کے ذریعے آتی ہیں۔ سیرت عمل سے کھلتی ہے۔ باطن عمل میں ظاہر ہوتا ہے۔ ورنہ سیرت اور باطن اگر کوئی ظاہری عمل کی صورت نہ اختیار کرے تو شرمندہ و چوہی ہو۔ جمالیاتی قدریں محرک اور ہیکر ہیں اور محرک و ہیکر کی حیثیت سے یہ قدریں صرف اسی ظاہری وجود کے ساتھ مختص ہیں۔ یعنی اس خارجی ہیأت کے ساتھ جو اس پر ظاہر ہوتا ہے

اور من حیث ایک ہیکر کے یا تو متحرک کر دینے والی جمالیاتی قدروں کا حامل ہو گا یا ان سے عاری۔ یا تو عمل فن لطیفہ کے زمرے میں داخل ہو گا یا نہیں۔ اور اس فیصلہ کا دار و مدار تمام تر ہیکر اور ہیأت میں ان قدروں کی موجودگی یا عدم پر ہے جو اور پر مذکور ہیں۔ یعنی یہ قدریں اس ہیأت کی ہیں جو رد برد ہوتا ہے مثلاً لغت کے چند الفاظ کی جو لغت کے الفاظ کی حیثیت سے نہیں بلکہ ایک «رباعی» یا «سونٹ» کے ہیکر میں رد برد ہیں۔ یا مکرانے کے سنگ مرمر کی جولا کھوں میں یا ہزاروں مکعب گز بھر کی حیثیت سے نہیں بلکہ ایک «عمارت» کی صورت میں جلوہ گر ہے۔ یا دس پندرہ فیٹ کینوس اور دو چار تو لے رنگ روغن کی جو ایک «تصویر» بن کر پیش نظر ہے۔ یا چند بے مفہوم، بے معنی، مہمل آوازوں کی جو «راگ» کی صورت میں سارنگی یا ستار سے نکل رہی ہیں۔ لغت کے فصیح سے فصیح الفاظ جب تک فنکار ایک معینہ اور مقررہ قالب میں ڈھال کر نہ پیش کرے یعنی ان کو ایک خاص ہیأت نہ دیدے وہ رباعی یا قطعہ کا لطف نہیں پیدا کر سکتے۔ اور جب تک فنکار لاکھوں من اور ہزاروں مکعب گز مکرانہ کو خطوط، جسامت، سطح وغیرہ کی ایک منظم، متناسب، متوازن اور ہم آہنگ ہیأت میں نہیں کرے وہ جمالیاتی عمل نہیں۔ اور جب تک مختلف قسم کی مہمل آوازیں یعنی چند سُر، ہم آہنگ ہو کر زمانی تنظیم کے ایک قالب میں ڈھل کر نہ کاغذ میں نہیں رہے «نغمہ» نہیں۔ ایک ہی احساس، ایک ہی جذبہ یعنی ایک ہی «خیال» الفاظ میں چند صورت سے پیش کیا جاسکتا ہے۔ مگر پیش کرنے کی چند صورتوں میں سے ہر شکل جذبہ کو مجسم اور

مشکل کر دینے کے اعتبار سے مختلف منازل پر پہنچی۔ ایک سے اُس کا نقش صاف ابھر آئے گا۔ مثلاً حسرت یا شرم یا شوخی ٹپکتی ہوگی۔ اور ایک سے اس جذبے کی صورت کشی یا مطلق ہو ہی گی نہیں یا بکھردھری اور نا صاف سی ہو کر رہ جائے گی۔ ہیأت کو تشکیل کی اسی صورت گری سے تعلق ہے کہ جو کیفیت فن کار کے پیش نظر ہو اُس کا وہ خاکہ کھینچے کہ وہ شکل آنکھوں میں گھوم جائے۔ ذی جسامت عملوں میں مثلاً اک عمارت بابت میں ہیأت گری ہندسی شکلیں اختیار کر لیتی ہیں۔ خطوط، سطح اور حجم وغیرہ ایک بہت ایک تبسم شے ہوتا ہے اور اُس کی جسامت یہ کہ وہ چھوٹے بڑے خطوط کے ذریعہ ایک خاص شکل میں تراشی ہوتی ہے۔ مابا و سپر ایک چھپنی جلا دیجئے خطوط کا نظام بدل جائے گا۔ سطحوں کا نظام بدل جائے گا۔ خاکہ بدل جائے گا۔ اور بت ہی "بگڑ" جائے گا۔ کیونکہ اُس کی ہیأت ہی بدل جائے گی علیٰ ہذا القیاس کسی تصویر کو لیجئے اور مصور نے ناک اور آنکھیں مصور کرنے کیلئے جو خطوط بنائے ہیں اور کھنڈر اور بڑھادیجئے یا ذرا کم کر دیجئے۔ ناک اور آنکھوں کی ہیأت ہی بدل جائے گی۔ غرض بلا استثناء ہر فن میں صورت گری اور ہیأت طرازی ایک بنیادی اور اساسی فن ہے جسکی غرض حسی کوائف کو ایک خالص تخلص ہمیرہ اور تعینہ شکل میں پیش کرنا ہے۔

اگر جبلت کا کوئی وجود ہے تو وہی قدر جلیبی کہی جاسکتی ہے۔ اگر کوئی قدر غیر شعوری یا تحت الشعوری قرار دی جاسکتی ہے تو وہی قدر دی جاتی ہے۔ کیونکہ فنکار کا ہیأت کی نسبت آخری فیصلہ یعنی یہ کہ اب تک مکمل ہو گیا درحقیقت شعوری نہیں ہوتا۔ یہ نہیں کہ دوران تعمیر میں وہ فکر کو مسلسل

استعمال نہیں کئے جاتا اور یہ نہیں کہ اُس کے عمل کا تسلی تجربہ نہیں ممکن ہے۔ وہ اپنے فکر کو ضرور استعمال کرتا ہے اور اُس کے عمل کا آپ اور ہم عقلی تجربہ بھی کر سکتے ہیں۔ مگر اُس کا ہیأت سے آخر کا مطمئن ہو جانا یا نہ ہونا ایک اختیار کا فعل ہی نہیں۔ یہ احساس خود بخود غیر شعوراً ابھر آتا ہے۔ وہ یہ اطمینان اسے پیدا نہیں کرتا بلکہ ایک منزل پر وہ مطمئن ہو جاتا ہے۔ فکر خوابیدہ نہیں رہتی۔ اور وہ رہنمائی کرتی رہتی ہے۔ مگر ہیأت کے تراشنے میں، تراشیدہ ہیأت کی پرکھا و تنقید میں، فیصلہ پر پہنچنے کی کوشش میں۔ مگر اُس کا آخری فیصلہ عقل کی تشفی سے نہیں ہوتا بلکہ اُس کے تلاش ہیأت کے آسودہ ہو جانے سے۔ اُس کی عقل نہیں بلکہ اُس کا احساس آسودہ ہو جاتا ہے۔ اوس کا ہیجان نکل چکا ہے۔ اور اُس کی تشنگی ہیأت کچھ چلتی ہے۔ وہ ایک نامعلوم شے کا متلاشی ہوتا ہے۔ اور وہ نامعلوم شے اُس کو مل جاتی ہے۔ فن کار کسی معلومہ ہیأت کے تراشنے اور کھنڈنے میں مصروف نہیں ہوتا۔ اوس کے سامنے قبل سے کوئی میکر نہیں ہوتا جسکی وہ نقل اتارنا چاہتا ہو۔ وہ تو ہیأت کی تلاش ہی میں ہوتا ہے۔ وہ تو جانتا ہی نہ تھا کہ وہ کیا چاہتا ہے۔ وہ ایک ہیجان، اضطراب اور اضطراب کے عالم میں اُس کے نکل جانے کے لئے ہاتھ پاؤں مار رہا تھا۔ وہ اس کے نکاس کی قبل سے تدبیر کہاں جانتا تھا۔ ہاں اُس کے پاس ایک ایسا قلب اور دماغ ضرور تھا جو عوام کے قلب و دماغ سے دو خصوصیات میں ہمیرہ تھا۔ ایک تو یہ کہ ہما و شما کی طرح اُس کا، ہیجان، اضطراب اور اضطراب اُس کو پریشان اور منتشر نہیں کر دیتا۔ اور دوسرے یہ کہ اُس میں اپنے ہیجان و اضطراب کے نکاس کا ایک نظم طریقہ بھی وضع کر لینے کا مادہ کسی طرح موجود تھا۔ مگر ان دونوں ہمیرہ

خصوصیات میں سے کسی میں کوئی خاص ہیأت کا ڈھ لینے کی طرف کہاں
کچھ ایسا اور اشارہ پایا جاتا ہے۔ دونوں کسی پیکر کا ڈھ لینے کی طرف
تو اشارہ کرتی ہیں مگر اس پیکر کی شکل و مشابہت کیا ہوگی، وہ کیا شخصیت
صورت اختیار کرے گا اس کا کہاں سراغ ملتا ہے۔ آپ دیکھ چکے ہیں
کہ وہ احساس جو اس کا بھیج ہوتا ہے وہ تو ایک مبہم، نا صاف، مبہال کیفیت
ہوتا ہے۔ اور یہ بھی دیکھ چکے ہیں کہ عمل اک مدت تک زیر تعمیر رہتا ہے اور
دوران تعمیر میں احساس اور تخیل اور چابک دستی برابر ایک دوسرے کو
طرح طرح سے متاثر کرتے رہتے ہیں اور ایک دوسرے سے طرح طرح متاثر
ہوتے رہتے ہیں۔ اور اس کا آخری ظہور کیا ہوگا خود فن کار پر بھی کھلا
نہیں ہوتا۔ وہ کسی آخری ظہور کا پہلے سے فیصلہ کئے نہیں بیٹھا ہوتا
بلکہ کوئی ہیأت «آخری» ظہور ہو جاتی ہے۔ فکر اس کی برکھ میں شریک
ہوتی ہے۔ اس تک پہنچنے میں شریک رہتی ہے۔ مگر کسی ہیأت کا آخری
ظہور بن جانا احساس کی مکمل تشفی اور اطمینان کا اک بے شان و گمان
ناگہانی رد عمل ہوتا ہے۔ عمل کی تعمیر کا رک جانا ایک حسیاتی رد عمل ہوتا
ہے۔ یعنی اس مقام پر پہنچ جانا جہاں اس کی صورت گری کا ذوق
مطمئن ہو جاتا ہے۔ اور عمل کی تعمیر کا اچانک تکملہ ہو جاتا ہے۔ اس تکمیل کا
نقطہ وہیں پر ہوتا ہے جہاں پر فنکار کا ذوق جمال یعنی تناسب توازن یا
روم اور ہم آہنگی وغیرہ کا احساس اپنے موضوع ہیأت میں یہ قدر بیا
پالیتا ہے۔ مگر یہاں پر یہ سوال پیدا ہو جاتا ہے کہ آیا فنکار کو اس کے علاوہ
بھی اور کوئی بات پیش نظر رکھنا چاہیے یا نہیں؟ یعنی ہیأت کو جمالی
قدروں کے علاوہ بھی اور کسی قدر کا حامل ہونا چاہیے یا نہیں؟ آپ

دیکھ چکے ہیں بعض فنون مثلاً بت تراشی اور مصوری میں اکثریت کا نظریہ
اور رویہ دونوں یہ رہا ہے کہ موضوع ہیأت کو جمالیاتی قدروں کے
علاوہ یعنی تجارب اور مشاہدات سے بھی تطابق رکھنا چاہیے یعنی ہیأت
کو کسی عقلیہ تصور مثلاً «آدمی»، «کنول»، «پہاڑ»، یا اسی قسم کی خارجی اشیاء
سے تشابہ اور مماثلت رکھنا چاہیے۔ یعنی فنکار کی ہیأت کاری کا نصب
العين ایک متعارف ہیأت وضع کرنا ہونا چاہیے۔ یہ دراصل عمل
کے تخیل اور نقلیہ ہونے کا سوال ہے۔ اور یہ درست ہے کہ بعض فنون
میں تخیل اور نقلیہ کا فرق بہت جلد محسوس ہونے لگتا ہے۔ اور بعض فنون
میں عمل کی جامعیت اور افادیت تطابق کی وجہ سے بہت بڑھ جاتی
ہے۔ مگر اس کے ساتھ ساتھ یہ بھی ہے کہ جمالیاتی محسن کے عریان نظام
کا موع محدود ہو جاتا ہے۔

۲۔ سلسلہ نظام:- یہ ہے تو دراصل ایک مثبت قدر اور
ذلفی، وضع اور تردید کی طور پر عمل میں داخل ہوتی ہے اور نہ ذلفی وضع اور
تردید کے طور پر ابھرتی ہے۔ مگر عامۃً شاید ذلفی، ضد اور تردید کے طور
پر زیادہ آسانی سے سمجھ میں آسکتی ہے۔ دو شاعری کا زلف
پریشان کا مضمون زلفونکی ایک غیر منظم صورت تو ذہن میں ضرور لا دیتا
ہے۔ مگر ستم یہ ہے کہ وہاں زلف بہر رنگ محبوب ہی ہے۔ خواہ بگڑی
ہوئی خواہ نئی ہوئی۔ مگر یہ محض اک اتفاق ہے۔ ورنہ بگڑی ہوئی شکلیں
بالعموم پر لطف نہیں ہوتیں۔ سلسلہ اور نظام سے یہ مطلب ہے کہ وہ افرا
اور اجزا رجن عمل مشتمل ہو وہ معشوق کی زلفوں کی طرح پریشان اور منتشر
نہوں۔ یا مثلاً وہ کیفیت نہ ہو جو ایک رباعی یا بند کی ترتیب بدل دینے اور

سلسلہ کو درجہ برہم کر دینے سے پیدا ہو جائے۔ غرض یہ قدر ایک سلسلہ
نظام مرتب کرنے اور اسکی موجودگی سے وابستہ ہے۔ ایک منظم اور منتظم سلسلہ
ذات خاص ایک برہمن کی کیفیت پیدا کرتا ہے۔ اس کی آسان سے
آسان مثال پھولوں کا ایک گلدستہ یا موتی کا ہار ہے۔ یہ وہ مثبت
کیفیت ہے جو فنکار پھولوں کو گلدستہ اور موتی کو ہار میں تبدیل کرنے
میں صرف کرتا ہے۔ اور گلدستہ اور ہار میں شہو و محسوس بنادیتا ہے۔
پھول وہی ہوتا ہے جو ٹوکری میں انبار لگا تھا اور موتی وہی جو کشتی یا
طشت میں بکھرا ہوا تھا۔ مگر انکو اس سلسلے کا انداز اور ایک قرینے
سے ٹھکانے سے یعنی ڈھیر اور ہار کو ایک ہیئت میں تبدیل کر دینے
سے ایک مزید لطف کا سامان پیدا ہو جاتا ہے۔ جو انفرادی اور موتی اور
پھول میں نہ تھا۔ پھول اور موتی کی ترتیب اور نظم نے اک اور گلدستہ
پیدا کر دیا اور اس ہار اور گلدستہ کی دلچسپی اور دیدہ زیبی انکو ایک قاعدے
سے بٹھا دینے سے آگئی۔ اگر آپ یہ سلسلہ توڑ دیں تو پھر ایک ڈھیر اور انبار
سا بننے لگ جائے گا۔ ایک مرکب جمالیاتی عمل مثلاً ایک نظم، یا تصویر، یا
نغمے میں بھی یہی ہوتا ہے۔ کہ احساسی حسیاتی، جذباتی اور نفسی غرض
مشتملات و محتویات پھول اور موتی کی طرح بکھرے ہوتے ہیں۔ مگر
پھول کے ڈھیر اور موتی کے انبار کی طرح غیر منظم اور غیر منتظم۔ انکو
منتظم کر کے ایک سلسلہ نظام کا قائم کرنا فنکار کی فنی صلاحیتوں میں ایک
اہم ترین صلاحیت ہے۔ اور اس کے خیال کی پروردگاری پر ایک سنگین
تقاضا ہے۔ آپ شعر کے الفاظ کا سلسلہ بدل دیجئے۔ اس کا اثر بدل
جائے گا۔ تن محل میں جسامتوں کی ترتیب بدل دیجئے۔ وہ تاج محل

ہی نہیں رہے گا یعنی اگر الفاظ اور گنبد و برج و منار و من و عن و سی ہوں
جب بھی۔ کیونکہ وجہ لطف تو خود لغت کے الفاظ اور بچیاں اور منار
نہیں، بلکہ وہ سلسلہ، وہ نظام اور حسن ترکیب ہے جس سے وہ آراستہ
اور پیراستہ ہے، لغت کے الفاظ، اینٹ اور پتھر سے ایک شعر اور تاج
محل کی بیات میں تبدیل کر دیئے گئے ہیں۔ انھیں رنگوں انھیں
سُروں اور انھیں پتھروں کے ٹکڑوں سے طرح طرح کی شکلیں بنائی
جاسکتی ہیں۔ بعضے فنکارانہ ہوں گی۔ بعضے عامیاز۔ بعضے اونی خوبصورت
حامل۔ بعضے بغاوت لطیف۔ مگر وہ سلسلہ و انتظم کرنا اور اسکو ایک
سلسلہ نظام بنادینا ایک فنکارانہ عمل ہے۔ جو اس وجہ سے لطف پرور
ہو جاتا ہے کہ دیکھنے والے کے خیال کا ایک جاذبہ تو جہستہ حق نقطہ قائم
ہو جاتا ہے یعنی سارے مختلف اجزاء و تخیل کو بس ایک طرف منبذ کر دیتا
ہے۔ غیر منظم شے میں یہ قدرت نہیں ہوتی۔ یہی یعنی کہ ہر جزو سے تحریک
میں آئے ہوئے خیال کا کوئی مشترکہ مرکز ہو۔ وہ اسکو منتشر، ہراگندہ اور
پریشان کر دیتا ہے۔ وہ اسکو مختلف طرف رجوع کر دیتا ہے اور کسی متعینہ
طرف منبذ ہی نہیں کرتا جہاں اجزائے پریشان ایک متحدہ اثر کی
صورت میں نمایاں ہو سکیں۔ ایک منظم عمل سے اکھڑے ہوئے خیال کے
سلسلے کی طرح وہ مستحق خطوط کے قاعدے پر کسی نقطہ پر نہیں
جھکتے۔ بلکہ غیر مستحق خطوط کی طرح پریشان رہ جاتے ہیں۔ اور
پریشانی باعث بدخطی ہے۔ اور اجزائے پریشان کا سمٹ کر یکجا ہو جانا باعث
لطف و توازن کے سلسلے میں آپ دیکھیں گے کہ ایک عمل میں کوئی ضرور
نہیں یہ سلسلہ نظام قائم کرنے کیلئے کوئی واحد مرکز ہی نقطہ قرار دیا جائے۔

بلکہ توازن چند مرکز قائم کرنے کے بعد خود ان متعدد مرکروں کے مابین قائم کیا جاسکتا ہے۔ مگر یہ ایک مشعل اور مجیدہ ترکیب ہے۔ بالعموم کوئی ایک قدرتی نمایاں کردی جاتی ہے کہ نظریں صاف طور سے اس طرف مڑنے لگیں۔ مثلاً لینڈ اسکپ میں عام طور پر یہ طریقہ مروج ہے کہ دور پر روشنی کا ایک جاذب بنظر اور توجہ کش نقطہ ہوتا ہے۔ دائیں بائیں درختوں، عمارتوں یا اس قسم کی جسامتوں سے دیکھنے والے کی نظروں کو گویا گھیرتے ہیں اور وہ جذب ہو کر اس روشن ترین یعنی مرکزی مقام پر پہنچ جاتی ہیں۔ وہ نقطہ مرکزی اس اعتبار سے ہوتا کہ وہی نقطہ کو اپنی طرف کھینچ لیتا ہے اور نظر کے سارے تار وہاں پر اکمل جاتے ہیں۔ یہ نقطہ ایک اور طرح بھی مرکزی قرار دیا جاسکتا ہے۔ روشنی کے نقطوں کے مابین اور اور طرح کے رشتے اور تعلق بھی ہوتے ہیں۔ مثلاً تناسب کے۔ مگر یہاں نہ توازن سے بحث ہے نہ تناسب سے بلکہ ایک ایسا مرکز قائم کر دینے اور قائم ہو جانے سے جو متخیلہ کو اپنی طرف کھینچے اور جہاں پر اجزائے عمل سے جو چھوٹے چھوٹے رد عمل کا سلسلہ اکھڑا ہے وہ شیرازہ بند ہو جائے۔ جیسے لینڈ اسکپ میں دور والے روشن ترین مقام پر یا ایک شعریں ایک مجوزہ جذبے یا اثر پر۔ اگر نعر کے الفاظ کا نظام کسی مرکزی نقطے کے قائم کرنے میں کوتاہی کرے تو جمالیات ناقص ہے۔ خواہ قواعد سے کیسا ہی درست ہو۔ اور جمالیات ار واد درست ہے۔ گو قواعد سے غلط ہو۔ غرض سلسلے اور نظام ایک اہم اور مستقل جمالیاتی قدر ہے جس کے خاص اپنے تقاضے ہیں۔ اور یہ تقاضے گاہ بعض غیر جمالیاتی تقاضوں سے ٹکرا بھی جاسکتے ہیں۔ اور جہاں غیر جمالیاتی قدر

غالب آجاتی ہیں وہاں سلسلہ کمزور پڑ جانے کی وجہ سے مرکز نہیں قائم ہوتا۔ تمام منفرد تاثرات یکجا نہیں ہونے پاتے اور منتشر ہو جاتے ہیں اور عمل ناقص رہ جاتا ہے۔

۳۔ تناسب:- ہر مہیات جو چند افراد پر مشتمل ہو اسکے وضع کرنے میں ایک مرحلہ پیش آتا ہے کہ آخر ان افراد کو مثلاً نغے میں مختلف سروں کی آوازوں کو، یا بت میں اسکے اعضا کی جسامتوں کو، یا تصویر میں کئی کے مدایج کو، یا عمارت میں بلندی اور عرض و طول کو، آپس میں کس طرح نسبت دی جائے۔ ایک سر کو دوسرے سر سے کیا نسبت ہے؟ دونوں کے درمیان کیا فصل قائم کی جائے؟ یا ایک انسان کے بت کے اعضا میں باعتبار جسامت کیا ربط ہے؟ اگر بازو و فیٹ لائے ہیں تو گولائی کس قدر ہو اور پھر خود قد کتنا قائم کیا جائے؟ غرض ہر فن میں شتملہ افراد کے مابین ایک نسبت قائم قرار دینے کا سوال پیدا ہوتا ہے۔ فلسفیوں کے نزدیک تو یہ نسبتیں آفاقی، ازلی اور ابدی ہیں۔ اور سوال ان کے کسی طرح دریافت کر لینے کا ہے۔ بالعمل یہ تناسبات بالکل جدا گانہ اور مختلف ہیں۔ مثلاً نو مانیوں نے انسانی اعضا اور قد و قامت کا ایک مثالی تناسب قائم کیا۔ اسی طرح انھوں نے عمارتوں کیلئے بھی ایک مثالی تناسب وضع کیا۔ یہی تناسبات بالعموم مغرب میں مروج تھے۔ اسی طرح ہندوستانی بت تراشوں نے اور ہندو سوں نے بھی نسبتیں قائم کیں جو بالعموم ہندوستان میں مروج ہیں۔ ہمیں یہاں پر ان تناسبات کے تفصیلی مقداری تفصیلات سے بحث نہیں خواہ وہ کچھ ہوں۔ بحث صرف یہ ہے کہ کوئی نہ کوئی نسبت ضرور قائم کرنا پڑے گا۔ مثلاً اوپر

کی لینڈ اسکیپ والی مثال میں ایک نقطہ کو "روشن ترین" مانا گیا ہے۔
 ظاہر ہے کہ تصویر کے پردے پر کا کوئی نقطہ روشن ترین جب قرار پا سکتا
 ہے جب اس نقطے سے کم روشن ہوں۔ گویا ایک نقطہ حوالے کا ہوتا
 ہے اور اسی حوالے کی قدر کے اعتبار سے سارے مقدار پر وضع کیے
 جاتے ہیں مثلاً ہندوستانی موسیقی میں حوالے کا سرگھر ج ہے۔
 سب سے نیچا سر ہے۔ درجہ بدرجہ سراوچے ہوتے جاتے ہیں یہاں تک
 کہ نکھاد تک پہنچ جاتے ہیں خواہ خیر داں سر ہے۔ نغمے میں جتنی آواز
 نکلیں گی وہ بلندی اور سستی کے اعتبار سے ایک خاص مقررہ تناسب
 میں واقع ہونگی۔ حوالے کے مقام سے ٹھٹھا بڑھا ایک مجوزہ پیمانے پر ہوتا
 ہے۔ اس اتار بڑھاؤ کی دو عملی ترکیبیں ہو سکتی ہیں۔ ایک تو یہ کہ اس کی
 مقدار کسی مقررہ مقدار میں پڑھے اور دو مقررہ مقداروں کے درمیان
 فصل مساوی رہے۔ مثلاً ۱۶، ۱۲، ۸، ۴، ۲، ۱ کہ ہر دو متصلہ عدد کے درمیان
 ایک مساوی مقدار دو کا فصل ہے۔ اور دوسری ترکیب یہ ہو سکتی ہے
 کہ درمیان فی فصل مساوی نہ ہو۔ مثلاً ۱۶، ۱۲، ۸، ۴، ۲، ۱۔ غرض ہر
 عمل میں کوئی شے حوالہ کی ہوتی ہے۔ اور تناسب کا یہ مفہوم ہے کہ حوالہ
 کی کوئی شے موجود ہو اور تمام اشیاء اس سے مقداراً مربوط ہوں۔
 حوالہ کی شے سے عمل کے اور کتنے افراد مربوط ہوں گے یہ عمل کی نوعیت اور
 پیچیدگی پر ہے۔ مثلاً محض سطح یا رقمہ دکھانے میں صرف لائبا کی اور
 چوڑائی کے درمیان۔ تنوی کو اڑا اور کھڑکی کے پٹ اور دیوار میں وغیرہ
 اس قسم کی غیر پیچیدہ ترین مثالیں ہیں جسم چیزوں میں اک اور سمت کی حرکت
 ہو جاتی ہے جو کہیں موٹائی کہیں گہرائی اور کہیں بلندی بن جاتی ہے۔ مثلاً

ایک کمرے کو اندر سے دیکھنے میں کہ جس میں طول، عرض اور بلندی کی
 تین نسبتیں مربوط ہوتی ہیں۔ ہر عمارت دراصل خلائے بسیط میں ایک کعبہ
 ہے جو اندر سے خاص خاص نسبتوں سے کھوکھلا کر دیا گیا ہے اب اگر کمرے
 کے اندر کی اور چیزوں کو لے لیا جائے تو ہر تکلف کی شے کی افرائش کے
 ساتھ نسبت قائم کرنے کا ایک اک نیا مرحلہ آتا جائے گا۔ خلاؤں اور
 بھری ہوئی جگہوں میں، محرابوں کے پھاندا اور بلندی میں، اکانس کی چھت
 سے فصل، چوڑائی اور گولائی میں وغیرہ وغیرہ۔ اسی طرح ایک تصویر
 میں روشنی، اجسامت، رنگ وغیرہ متعدد درجوں، متعدد مقدار اور
 متعدد درجوں میں واقع ہوتی ہیں۔ اور ہر کے درمیان نسبت قائم کرنے کا
 ایک بہت پیچیدہ سوال آجاتا ہے۔ گو بعض نسبتیں قبول عام اور رواج
 عام کا درجہ پا کر منجھ اور منجھ ہو گئی ہیں۔ اور گویا خود مستقل قدریں ہی ملتی ہیں۔
 ۴۔ ارمی ۱۔ یہ لفظ متعدد معنوں میں مستعمل ہے اور مغربی موسیقی
 میں ایک خاص محدود اصطلاحی معنی میں کبھی مستعمل ہے۔ مگر یہاں صرف
 اس عام معنی میں استعمال کیا جا رہا ہے جو روزمرہ کی بول چال میں
 میل کھانے کے الفاظ سے ادا ہوتا ہے۔ یعنی عمل کے منفرد اجزاء ہیں
 میں میل کھاتے ہوں۔ ایک دوسرے سے ہم آہنگ ہوں۔ اور ان کے
 مابین مکمل مطابقت ہو۔ من چہ سرانم و طنبورہ چہ سرا، کی سی کیفیت
 نہ ہو۔ خود مغربی موسیقی میں بھی اپنے مخصوص اصطلاحی معنی کے ساتھ ساتھ
 یہ لفظ اس عام معنی میں کبھی مستعمل ہے۔ اور صورتی میں رنگوں کے آپس
 سے امتزاج کیلئے مستعمل ہے۔ بعض آوازیں بعض آوازوں سے
 میل نہیں کھاتیں۔ اور بعض رنگ بعض رنگوں سے میل نہیں کھاتے۔

بخلاف اسکے بعض آوازیں بعض آوازوں کے پہلو پہلو اور لطف راہو جاتی ہیں۔ اور بعض رنگ اور رنگوں کے پہلو پہلو اور کھل جاتے ہیں۔ کھولی ہوئی خلق، کھلے ہوئے دلویں اور ہنسی، اور رس چوستی ہوئی تیزیوں میں فن کا قدرت کی رنگ آمیزی کس نے نہیں دیکھی ہے۔ گہرے رنگ ہلکے پڑتے پڑتے کسی اور رنگ میں مدغم ہو جاتے ہیں۔ گہرا عنابی گہرے سرخ کے پہلو پہلو اگر ایک دوسرے کی لطافت کو تقویت پہونچاتے ہیں۔ ہزاروں میں ملکی پیاز کی رنگ سے لیکر خون کبوتر جیسی سرخ لب سنگلیں بکیتی ہیں اور تباہ طنائے اپنے ہونٹھوں اور خساروں کے رنگ کی مناسبت سے ان میں سے بڑے ریاض سے کوئی موزوں رنگ جن لیتی ہیں۔ آپ جب اپنے سوٹ کے ساتھ کوئی ٹائی انتخاب کرنے میں ایک منٹ تامل کرتے ہیں تو دراصل ہارمنی کا ایک مسئلہ طے کرتے ہوئے ہیں۔ ایک نقاش اپنے خاکوں اور نیرنگوں میں رنگ بھرنے میں اسی قسم کا مگر اس سے بہت زیادہ پیچیدہ اور نازک مسئلہ حل کرتا ہوتا ہے۔ موسیقی، بالخصوص جدید مغربی موسیقی میں یہ مسئلہ بہت زیادہ لطیف، نازک اور پیچیدہ ہو گیا ہے۔ وہاں ناہم آہنگ اور لفظا ہرے جوڑے آوازوں کو بھی حکمت عملیوں کے زور سے کھپا دینے کی کوشش کرتے ہیں۔ پہلے پہلو اور ناہم آہنگ سروں کے لے آنے کا مواد فراہم کرتے ہیں کہ اس کا ناہم آہنگ غصہ کمزور پڑ جائے اور دب جائے۔ اور اس طرح کی زمین تیار کر لینے کے بعد اس کو موقع سے لے آتے ہیں اور پھر اسی تکلف اور اہتمام سے اس کے بے جوڑ اور کباب میں استخوانی کیفیت کو زائل کرتے ہیں۔ ہارمنی کے دقیق مشکل اور پیچیدہ مسائل جس قدر حالیہ مغربی موسیقی میں پیدا

ہوتے ہیں غالباً اور کسی دوسرے فن میں نہیں پیدا ہوتے۔ اور بعض پرانے طرز کے ماہرین کا خیال ہے کہ موجودہ فنکاروں نے بہت سے مسائل کو حاصل شدہ یونہی چھوڑ دیا ہے۔ اسٹراؤسکی وغیرہ پر زیادہ اسی قسم کے اعتراضات ہیں۔ اس چھوٹے سے بیان میں اس مختلف نقطہ بحث میں پڑ جانے کی گنجائش نہیں، اور نہ دو اس تکنیکی بحث میں الجھنے کا موقع ہے۔ آپ ہارمنی کے مسئلہ کو روزمرہ کی زندگی کے مسائل کے اعتبار سمجھ لیں کہ جب کسی مرکب شے کی ترکیب میں مختلف اجزاء ملائے جائیں گے تو ایک سوال ان اجزاء کی ترکیبی کے مابین میل کھانے کا بھی قدر شا پیدا ہوگا۔ ہر عورت ہر رنگ کی لب اسٹک اور غارہ بلا امتیاز نہیں استعمال کر سکتی۔ اور نہ ہر سوٹ کے ساتھ ہر ٹائی بلا تکلف استعمال کر دے سکتے ہیں۔ جب کو ہم مذاق سلیم کہتے ہیں وہ انتخاب کا ایک مسئلہ لا کھڑا کرتا ہے۔ اور یہی مسئلہ فنون لطیفہ میں ہارمنی کے مسائل کی شکل اختیار کر لیتا ہے۔

۵۔ روم:- روم کو دراصل حرکت اور چال سے تعلق ہے یعنی جو وسیلہ استعمال ہو مثلاً آواز یا حرکت یا جسامت یا روشنی یا خط و عدل کے دوران میں ایک تو اتر کے ساتھ ظہور پذیر ہو۔ اور یہ تو اتر ایک مقررہ اصول کے منظر باقاعدہ ہو شعاعی میں ارکان، اوزان اور بحر میں اسی قدر کے مشکل کرنے کی پانچوں کی حکمت عملیاں اور ترکیبیں ہیں۔ یعنی کہ اصوات ایک مقررہ ڈھانچے پر تو اتر کے ساتھ ابھرنا مثلاً ایک مقررہ رکن بار بار تو اتر کے ساتھ آتا ہے۔ یعنی ایک خاص انداز سے مرتبہ آواز بار بار رکانوں میں پڑتی ہے۔ اور ایک صوتی اثر پیدا

کرتی ہے۔ مثلاً عروض کے ایک رکن مفاعیلین میں حروف کی تعداد اور
 غراب کی ترتیب یعنی صوت ایک خاص طرح پر مرتب ہے۔ اور ایک
 دوسرے رکن "فعلاتن" میں حروف کی تعداد اور غراب یعنی صوت اور
 طرح پر مرتب ہے۔ اسی طرح کے ارکان یعنی اصوات کی ترتیب کی تکرار
 سے بحر بن جاتی ہیں جن میں اس طرح کے مرتبہ مجموعے ایک خاص طرح پر
 مرتب ہوتے ہیں۔ اور ایک خاص صوتی اثر پیدا کرتے ہیں مثلاً بحر ہرج میں
 "مفاعیلین" میں اصوات کی جو مرتبہ شکل ہے وہ مکرر چار بار آتی ہے۔
 مفاعیلین، مفاعیلین، مفاعیلین۔ اور ایک دوسری بحر رمل میں فعلاتن
 میں جو شکل مرتبہ ہے وہ چار بار متواتر آتی ہے۔ فعلاتن، فعلاتن، فعلاتن،
 فعلاتن۔ یا گاہے تنوع کے طور پر آخر رکن یعنی آوازیں سے کچھ مکرر احد
 کے فعلاتن، فعلاتن، فعلاتن، فعلاتن کی ذرا مختصہ صورت میں مبدل
 کر لیتے ہیں۔ آپ دونوں بحرؤں کے ارکان زبان سے بار بار دہرائیں تو
 دیکھیں گے کہ پہلی بحر میں زبان کی حرکت رک رک کر ہوتی ہے بخلاف
 تیسری کے اُس میں زبان تیز چلتی ہے اور آخر میں تالو سے ٹھکر کر رک
 جاتی ہے۔ یعنی شعر پڑھنے کے دوران میں آوازیں ایک باقاعدہ تواتر
 کے ساتھ نکلتی ہیں۔ آوازوں کی رفتار میں تیزی یا رکاوٹ کو آپ کے
 پڑھنے کی رفتار کی تیزی سے تعلق نہیں۔ بلکہ خود ترتیب کے اصول کا نتیجہ
 ہے۔ پہلی بحر میں اوزان کا وہ مرتبہ مجموعہ جو متواتر آئے گا وہ اپنی ترتیب
 ہی کے اعتبار سے اس طرح کا ہے کہ آوازیں ذرا کھم کھم کر نکلیں۔ اور
 تیسری میں اس طرح کا کہ آوازیں جلدی جلدی نکلتی آئیں۔ آپ چاہے
 کسی رفتار سے پڑھیں یہ داخلی رکاوٹ اور دھلک قائم رہے گی۔

موسیقی اور رقص میں بھی بعینہ ہی ترکیب ہوتی ہے۔ یعنی سکون و حرکت
 کے باہمی تعلق کو طرح طرح سے مربوط کرتے ہیں۔ آواز اور حرکت کی
 لئے یعنی چال اور زمانی وقفہ مقرر و متعین ہوتا ہے۔ اور آواز و حرکت
 تواتر کے ایک متعینہ قالب میں ڈھل کر نکلتی ہے مختلف سرور اصل مختلف
 قسم کی آوازیں ہیں۔ یہ مختلف قسم کی آوازیں ایک باقاعدہ داخلی ترتیب
 کے ساتھ متواتر کانوں میں پڑتی چلی جاتی ہیں چند طرح کی آوازیں یعنی
 ایک متعینہ راگ کسی تال یعنی آواز اور سکون کی باہمی زمانی ترتیب کی ایک
 مقررہ شکل میں بندھا ہوتا ہے۔ یہ تال یعنی آواز و سکون کی باہمی زمانی
 ترتیب بہت گون درگون طریقوں پر مرتب کی جاسکتی ہے۔ مثلاً آپ
 ہارمونیم کی پٹریوں پر تین تین بار انگلیاں چلا کر دم لیں، اور صرف دو دو
 بار چلا کر دم لیں اور صرف ایک ہی بار چلا کر ساتھ ساتھ دم بھی لیتے چلیں
 تو آوازوں کی اپنی داخلی بنیاد کے اعتبار سے مختلف شکلیں بن جائیں گی۔
 اور کانوں میں ہر شکل اور اور طرح سے اپنی اپنی ہمیزہ شکلوں میں محسوس
 ہوگی۔ غیور میں آوازیں یعنی سراسر ہی طرح کی مقررہ شکلوں میں بانہ
 دیئے جاتے ہیں اور اس مقررہ ڈھانچے اور شکل میں بندھی ہوئی آواز
 تواتر کے ساتھ کانوں میں پڑتی رہتی ہے۔ رقص میں حرکات کو اسی طرح کے
 قالبوں میں ڈھال دیئے جاتے ہیں۔ اور حرکات کا ایک معینہ پٹرن تواتر کے
 ساتھ نظروں کے سامنے بے بے آئنا رہتا ہے۔ ان دونوں فنون
 میں تال تواتر ہی کا طعنہ پیدا کرنے کیلئے استعمال کیا جاتا ہے۔ اسی طرح
 مصور بھی جب کوئی خط کھینچتا ہے تو خط کی چال میں یعنی خط کھینچنے کے
 درمیان ہاتھوں میں ایک باقاعدہ حرکت ہوتی ہے۔ آپ خود ایک

حلقہ داخلہ سطحی مکتبہ میں اور اس کی کوشش کریں کہ حلقوں کے اوپر کے
محرابوں کی بندی کی، اور نیچے کی قوسوں کے دائروں کی عقی کی، درمیانی
فصل سارے خط بھر میں سادی واقع ہو۔ سب سب ایک ایسے
خط میں توازن کی قدر صاف نمایاں ہوگی۔ اسی طرح کسی تصویر میں اگر
تین چار پودے یا جانور یا اور کسی طرح کی جسامتیں برابر فصل پر برابر
مقدار کی بنائی جائیں تو توازن کی قدر بھاری ہوگی۔ اسی طرح عمارتوں میں بھی
متعدد ذیل پایوں، محرابوں، برجیوں یا مناروں یا صرف خلاؤں اور
پرچموں کے توسط سے اس قدر کو نمایاں کرتے ہیں۔ اب خواہ انسان
کا خوش و فحش توازن کا تشہد ہو اور اس کا تقاضہ کرتا ہو خواہ آوازوں حرکتوں
اور جسامتوں کا توازن کے ساتھ باقاعدہ واقع ہونا ایک رد عمل ابھارتا
ہو مگر باقاعدہ توازن اور برطرف رد عمل میں چولی دامن کا ساتھ ہے۔ اور
دونوں لازم ملزوم ہیں اور خواہ توازن کا نون کے ذریعہ محسوس ہو خواہ
آنکھوں کے۔ اور خواہ آواز جیسی لطیف اور غیر مادی وسیلے کے ذریعے
محسوس ہو خواہ ذیل پایوں جیسے کچھ و کچھ جسامتوں کے ذریعے۔ اور خواہ
ایک حسین دوشیرہ کے گوشت و پوست و عظام کے کساؤ، تناؤ اور
ابھار میں مشہود ہو۔ خواہ ایک بد صورت پورھی کھکارن میں صرف
اور خطوط کے روم کا فرق ہے۔ اس میں خطوط اور جسامتوں کا روم اور
ہے اس میں اور اس کے بت اور تصویر میں وہ روم ہوگا۔ اور اس کے
بت اور تصویر میں یہ اس کے بت اور تصویر میں خطوط اور جسامتیں اور
طرح مرتب ہونے اس کے اور طرح۔

۱۔ بیلنس یا توازن: عمل میں اس قدر کی نمودیوں ہوتی ہیں
۲۔ گوشت و پوست و عظام کی موصیلاں، پچھلے اور پچھلے میں عین دوزخ اور دوزخی

کہ اس کے مختلف اجزا کو یا ترازو پر چڑھے ہوئے ہیں اور ڈنڈی بالکل برابر
ہے مثلاً اگر ایک لینڈ اسکیپ کے پیش منظر میں ایک طرف کوئی کچھڑی
آگئی ہے تو دوسری طرف مقابل میں چٹان ہوتا کہ جسامتیں ہم پند
ہو جائیں۔ یا اگر گہری روشنی کی کسی کیفیت کی نمائش کیلئے پودے پر
کوئی رنگ بکھرا گیا ہے تو کسی اور طرف سایہ کی کسی کیفیت سے مطالعہ
کیلئے روشنی کے رنگ کے مقابل کوئی اور رنگ بکھرا ہوا ہے۔ اسی طرح
بڑی بڑی عمارتوں میں منار سے اور کھڑے مناسب مقامات پر نصب
کونے ہیں۔ گویا پلوں پر باٹ جڑھاتے ہیں کہ ڈنڈی برابر ہو جائے۔ بالعموم
جواب اور مقابل کی چیزیں لا کر توازن کا تقاضہ پورا کیا جاتا ہے مگر
گاہے مرکز ثقل بہت پر پیچ طریقوں سے قائم کیا جاتا ہے اور جسامتوں
کی تقسیم اور بٹھکان بہت دقیق ہوتی ہے۔ توازن قائم کرنا بظاہر حقدور
آسان معلوم ہوتا ہے دراصل اس قدر آسان نہیں۔ نیک جیسی صنعت میں
کبھی توازن کا سوال اپنی پہلی صورت میں رونما ہوتا ہے فنکار کا الفاظ
محاورات یا صنائع کے ساتھ مغفٹ اور غلو توازن کو بگاڑ دیتا ہے کسی
لفظی رعایت کی کشش کسی محاورے کی دلکشی اور کسی دقیق صنعت کی
دل آوری دامن دل کے حق میں خار کا حکم اختیار کر لیتی ہے۔ اس کے
کھپا دینے کی گدگد اہٹ یا برت دینے کی ترغیب اس قدر غالب آجاتی
ہے کہ دامن توازن ہاتھوں سے چھوٹ جاتا ہے۔ اور پہلے انکے بوجھ
سے ایک طرف جھک جاتا ہے۔ ادب کے اور اصناف میں یا ایسے
علموں میں جو بہت سے اجزا پر مشتمل ہوں یہ وقت اور پڑھ جاتی ہے کیونکہ
فنکار بالقوی کسی قدر کا والد و شیدا ہوتا ہے۔ اور اس کا طبعی رجحان

اور غلو اس قدر کے پہلے کو گراں کر دینے کی طرف مائل ہوتا ہے۔ اور یہ
نفس تیا آئی غلو عمل میں ڈھیل ہو کر اس کے توازن کو بگاڑ دیتا ہے۔ اور اس
میں بالفاظ میر انیس "مگر ہم نے پہلے گراں کر دیا" کی کیفیت آجاتی ہے۔
۷۔ تنوع :- بالعموم تنوع سے مراد چند قسم کے افراد ہوتے ہیں۔
مثلاً دسترخوان پر چند طرح کے کھانے، کمرے میں چند میل کے سامان
یا الماری میں رنگ رنگ کے ملبوسات۔ مگر جمالیات میں اس لفظ
کی دلالت تھوڑی بڑی ہوتی ہے۔ وہاں ذہن میں متعدد افراد نہیں
ہوتے۔ بلکہ ایک واحد فرد ہوتا ہے۔ اور تنوع چند افراد میں نہیں
ڈھونڈھا جاتا بلکہ ایک ہی فرد کے مشتملات میں یعنی تنوع سے
مراد یہ ہے کہ فرد اجزا پر مشتمل ہو۔ اور فرد کا چند اجزا پر مشتمل ہونا ہی
تنوع ہے۔ اس نقطہ نگاہ کی اہمیت آپ اس اختلاف سے سمجھیں جو
ایک واحد فرد اور ایک واحد رنگت کے جمالیاتی قدر کے ہونے اور نہ ہونے
کے مسئلہ پر قائم ہے۔ ظاہر ہے کہ واحد سر اور واحد رنگت میں
تنوع کا کوئی سوال ہی نہیں پیدا ہوتا۔ چنانچہ ایک گروہ بلکہ غالب گروہ
انکو کسی جمالیاتی قدر کے حامل ہونے کا اہل نہیں مانتا۔ اس کے نزدیک
جمالیاتی قدر کا حامل ہونے کیلئے متنوع عنصر کی موجودگی ایک جزو
لا ینفک ہے۔ جمالیات کے قدرے بڑے بڑے دائرے سمیت کہ فنون
لطیفہ کے ذرا چھوٹے دائرے میں یہ بحث کھڑی ہی نہیں ہو سکتی کیونکہ
آپ دیکھ چکے ہیں کہ فنون لطیفہ کا ہر عمل چند اجزا پر مشتمل ہوتا ہی ہے
نغمہ میں چند سر ہوتے ہیں گے۔ اور چند سر ہوتے ہی توازن، تناسب،
ہارمونی، اور روم وغیرہ کے مسائل خود بخود پیدا ہو جائیں گے۔ اور

نغمے کا تنوع انھیں قدروں سے وابستہ اور انھیں قدروں کا زائیدہ
ہے۔ چنانچہ حسن کی تعریف کے بیان میں اس کے متعلق ایک بیان آپ
یہ بھی دیکھ چکے ہیں کہ وہ چند طرح کے احساسات کو یہ یکدم چھپے دے سکتے
اور مطمئن کر دے سکتے، مثلاً نغمے سے توازن، تناسب، ہارمونی، اور روم
وغیرہ کے احساسات بہ یکدم مرتفع اور مطمئن ہو جاتے ہیں۔ اور کسی
طرح کا ایک مرکب پیچیدہ اور سبب وار عمل ایک تصویر یا بت، عمارت، رزمیہ
اور ہر دوسرے عمل کے روبرو ابھرتا ہے۔ تنوع سے مراد عمل کا اسی طرح
کی اہلیت سے مہمور ہونا ہے۔ اور یہ جب ہی ممکن ہے جب عمل چند اجزا پر
مشتمل ہو۔

۸۔ وحدت: جنس کے اعتبار سے تنوع کی ضد اور اثر
کے اعتبار سے اس کی تمیل اور آخری منزل سے یعنی اثرات ہوں مگر
آپس میں اس طرح مربوط اور شیعہ شکر ہوں کہ کوئی واحد مرکب
اور سبب وار عمل ابھر سکے۔ مثلاً ایک تمیل یا رزم میں متعدد واقعات مذکور
ہوتے ہیں۔ اور ہر کا اپنا اپنا علیحدہ علیحدہ ایک مخصوص اثر ہوتا ہے۔ وحدت
کا یہ تقاضا ہے کہ یہ سارے چھوٹے چھوٹے منفرد تاثرات آپس میں ملکر
ایک وسیع تر اور مکمل اثر ابھار دیں۔ نغمے کے توازن، تناسب، ہارمونی
اور روم کے ذاتی اور انفرادی تاثرات کی چھوٹی چھوٹی کڑیاں ملکر ایک
مکمل زنجیر وضع کر لیں اور ایک مربوط زنجیر میں تبدیل ہو جائیں ایک
رزمیہ بڑھکر یا تمیل دیکھکر اس کے منفرد واقعات اور منظروں کا صرف
علیحدہ علیحدہ ہی اپنا اپنا مخصوص اثر نہیں بلکہ ساری رزم یا تمیل کا ایک
واحد مرکب اور سبب وار اثر ابھرنا چاہیے۔ وحدت کا تقاضا یہ ہے کہ چھوٹے

چھوٹے منفرد تاثرات اپنے چھوٹے چھوٹے منفرد تاثرات کھودیں۔ اپنی انفرادیت کو غما کر دیں۔ اور کسی بسیط اثر کی تعمیر میں صرف ہو جائیں۔ اجزا کے انتخاب اور ترتیب کی تعریف یہ ہے کہ وہ ملکر ایک کل احساس ابھار دیں۔ یہ کل کا احساس ابھار دینا اور ابھارنا ہی اجزا کا فرض منصبی اور ان کے باہل ہونے کا معیار و مقياس ہے۔ وہ اس لئے آتے ہی ہیں اور لائے ہی جاتے ہیں کہ اپنی انفرادیت کو گرا کر ایک واحد شے تعمیر کر دیں۔ اور کل سے باہر نہ نکلے اور اس کے ایک کل ہونے کا احساس ابھرا ہو۔

یہی آٹھ دس قدریں وہ قدریں ہیں جو کسی فن میں واقع ہو کر اُس کو حسین بنا دیتی ہیں۔ اور حسن سے متصف ہونے پر وہ ایک فنی عمل ہو جاتا ہے مگر مختلف اقوام میں انکی داخلی ترکیبیں بالکل دگرگوں ہوتی ہیں۔ اور مختلف اقوام کا مذاق نہ صرف داخل دگرگوں ہے بلکہ حسن کی ذکاوت کے اعتبار سے بھی مختلف مدایج پر ہے بعض تناسب کے احساس میں ذکی تر ہے بعض روم کے۔ اور بعض آرمینیا و حدانیت کے بعض قوموں کی تشنگی مقابلہ ذرا بھی ہی منزل پر آسودہ ہو جاتی ہے اور بعض کی ہل من مزید کا تقاضہ کرتی ہے۔ چین کے درجہ دوم کے مصور تصویروں کے خطوط میں جس روم کا تقاضہ کرتے ہیں وہ مغرب کا درجہ اول کا مصو بھی نہیں کرتا۔ ہندوستانی مذاق غموں کی تال میں جس نزاکت اور لطافت کا تقاضہ کرتا ہے وہ مغربی مغنی کے تقاضوں سے بدجا شدید ہے۔ اور تناسب کو جس منزل پر یونانیوں نے پہنچا دیا وہ آپ اپنی نظر ہو کر رہ گیا۔ مشرق کی جزو رسی اور تفصیل سے انہماک مغرب سے تقاضا وحدانیت کا ساتھ نہیں دے سکتی۔ اور مغرب کا وحدانیت کے ساتھ غلو،

جزو اور تفصیل کو مشرق کے معیار تک نہ پہنچا سکا۔ تقاضوں، مذاقوں اور افق طبع کا اختلاف دونوں جگہوں کے علموں میں صاف صاف منعکس ہے۔ پہلے دونوں ایک دوسرے کے آنکھوں میں بیچ مقدار کھے۔ راج ذلو کی آنکھیں روشن ہو رہی ہیں اور آپس کی قدر دانی اور مرتبہ شناسی و راز فہمی تو مکانی اور زمانی فرقوں کو یعنی قدروں کی اندرونی اور داخلی ترکیبوں کی جزوی اور تفصیلی کیفیات میں جو تھوڑا فرق آجاتا ہے اُن کا حق ذہن میں رکھتے ہوئے کہہ سکتے ہیں کہ جو شے فنی علموں میں حسن کی صورت میں معمور اور مشہود ہوتی ہے وہ یہی قدریں ہیں۔ ان میں ہر قدر ہر فن میں یکساں اور مساوی طور پر نمایاں نہیں ہو پانی بعض قدریں بعض فنوں میں خاص طور پر نمایاں اور اوجاگر ہو جاتی ہیں۔ اور بعض میں تھوڑا ذی رہتی ہیں۔ مثلاً ہارمنی جس قدر موسیقی میں نمایاں ہوتی ہے رقص میں نہیں ہوتی اور بلیس جس قدر جسامت و ارمل میں نمایاں ہوتا ہے اُس سے موسیقی میں بہت کم نمایاں ہوتا ہے۔ اور تناسب جس قدر صاف عمارت اور ت میں اجاگر ہوتا ہے اُس قدر ناول یا رزمیہ میں نہیں ہوتا۔ اور مخصوص فنون کے اعتبار سے انکی داخلی نوعیت بھی تھوڑی بدلی ہوئی ہوتی ہے۔ مگر اپنے مخصوص پیمانے پر اور اپنے اپنے مخصوص انداز میں ہر فن میں یہ قدریں ذخیل آں اور تمام علموں میں موجود ہوتی ہیں۔ کوئی کھوٹے سے چھوٹا عمل مثلاً غزل کا ایک شعر لے لیجئے اس میں یہ تمام قدریں آپ موجود پائیں گے۔ ہیات، سلسلہ نظام، توازن، توازن تناسب، ہم آہنگی اور وحدت جسکو آپ اور مفہوم کہیں گے وہ ہندو منفرد الفاظ کے یکجا ہو جانے سے پیدا ہو گیا ہے۔ اور صرف یکجا ہونے سے نہیں بلکہ انکے ایک خاص ترتیب یا نظم کے

ساتھ بیٹھے ہوئے ہونے کی وجہ سے۔ یہ نظام کچھ اس طرح کا ہوتا ہے کہ جبکہ
 نفس چند طریقوں اور چند ذریعوں سے چند طرح کا رد عمل ابھارتا ہے۔
 وضعی دلائلوں سے اظہار مدعا۔ غیر وضعی دلائلوں سے اشارے اور
 کنائے معنویت سے تخیل و تشبیل اور اصوات کے ذریعے سماعت کو محفوظ۔
 اور حسیہ نظروں سے گذرتا ہے یا کانوں میں پڑتا ہے تو ایک مزہ، اک لطف سا
 آتا ہے۔ یہ مزہ اور لطف اک چند گونہ تحریک کا ایک مجموعی اور اجمالی رد عمل ہے
 جو عبارت کے آنکھوں سے گذرتے یا آوازوں کے کانوں میں پڑتے ہی
 بلا مقصد و ارادہ خود بخود ابھرتا ہے۔ کسی اچھے شعر کے الفاظ کی نشست کی
 تنظیم بدل دینے سے شعر کے لطف میں فرق آجائے گا۔ کیونکہ اس دو بدل سے
 مفہوم کی ہیئت، تخیل کا مرجع اور تصورات کا توازن و تناسب اور ہوجائے گا۔
 شعر کے الفاظ کی نشست جمالیاتی ذوق اور تقاضا کرتا ہے۔ وہی مہیج جسکو
 آپ بیات کے بیان میں دیکھ چکے ہیں کہ اپنے ظہور اور تسکین کیلئے ایک
 پیکر کی تلاش میں ہوتا ہے اور اپنی تشفی اور طمانیت کیلئے ایک فنی پیکر وضع
 کرنے کی دھن میں نہمک ہوتا ہے۔ وہ الفاظ کو اُس طرح بٹھلاتا جاتا ہے
 جو اُس کو مطبوع خاطر ہوتا ہے اور طمانیت بخشتا جاتا ہے یعنی جو اُسکے
 مافی الضمیر کی ہیئت کا ری کرتا جاتا ہے۔ وہ اپنی دھن، یعنی اپنے داخلی
 تقاضوں کے چکا و کاو اپنی تسکین میں اتنا نہمک ہوتا ہے کہ گاہے نحو کو
 بھی بھول جاتا ہے۔ بڑے شعر بعض دفعہ دیدہ و دانستہ نحوی تقاضوں کی
 طرف سے بے رخی برت دیتے ہیں کیونکہ الفاظ کو جس طرح نحو اچھٹنا چاہیے
 وہ وہ نہیں ہوتا جو اُن کے مافی الضمیر کے پیکر، ظہور اور ہیئت کے
 اعتبار سے تشفی بخش ہو یعنی نحوی ترتیب اُن کے مافی الضمیر کی صورت

نہیں کرتی۔ وہ اتنی معنی خیز یعنی اشاروں اور کنایوں سے معمور نہیں ہوتی
 کہ اُن کے ذہنی فضا کے ترجمان اور بدل کی حیثیت سے کافی پڑے یعنی
 اُس کی آئینہ داری کیلئے مناسب نہیں پڑتی۔ اور صوتی حقیقتوں سے
 اتنی متوازن اور میل کھائی ہوئی نہیں ہوتی کہ لطافت کے تقاضوں سے
 عہدہ برآ ہو سکے۔ مجبوراً وہ نحو کو تعقید پر تیار کر دیتے ہیں نحو کا مقصد ہی
 اور ہے۔ وہ محض ادا کے مطلب کیلئے سلسلہ قائم کرنے کا صحیح طریقہ
 بتاتی ہے۔ وہ اشارات، کنایات، حسن، لطافت، نزاکت اور باریکیوں
 پر نہیں جاتی۔ مگر شاعر الفاظ سے یہ سب خدیں انجام دلاتا ہے کیونکہ
 وہ محض چند الفاظ سے ایک وسیع بچیدہ اور متنوع ذہنی فضا کی ترجمانی
 اور آئینہ داری کا کام لینا چاہتا ہے یعنی شاعر اپنے سلسلہ نظام سے
 صرف وہی اور اتنا ہی کھر کام نہیں لینا چاہتا جتنا وہ ایک محض نحوی
 سلسلہ کی حیثیت سے انجام دے سکتے ہیں۔ وہ اپنے نظام الفاظ سے
 بیان میں نحوی معنی سے سو اچھ اور مزید مفہوم بھی کھر دینا چاہتا ہے۔
 آپ دیکھ چکے ہیں کہ جمالیاتاً ہر لفظ تخیل کے حق میں گویا ایک اشتعال
 ہے۔ اک اشارہ ہے۔ اک کنایہ ہے۔ بجز تخیل میں اک کنکری ہے جو پانی
 میں پڑتے ہی دائروں، اور دائروں کا اک سلسلہ چھڑ دیتی ہے فنی مہارت
 الفاظ کی اسی طرح کی اشاراتی، کنایاتی، اشتعال کی اور غیر وضعی دلائلوں کی
 اہلیتوں کے احساس اور ان سے فائدہ اٹھانے کا نام ہے اور شاعر
 اپنے سلسلہ کی ترتیب میں اس پر خاص نظر اور توجہ رکھتا ہے۔ اور جب
 وہ اپنا سلسلہ قائم کر چکتا ہے تو اس سلسلہ کا ہر لفظ تخیل کو ایک خاص
 طرف مبذول کرتا چلا جاتا ہے۔ یعنی اُس میں تخیل کو ایک مجوزہ رخ میں

متحرک کر دینے کی اہلیت ہوتی۔ اور متخیلہ رفتہ رفتہ اُس مجوزہ رخ پر متحرک ہو جاتا ہے۔ ہر لفظ سے ایک منفرد اشتعال، ایک منفرد اشارہ اور ایک منفرد تحریک ہوتی ہے۔ مگر جو اشتعال ہوتا ہے، جو اشارہ ملتا ہے اور جو تحریک ہوتی ہے وہ ان منفرد خطوط کا سا ہوتا ہے جو سارے کے سارے کسی نقطے پر جا کر مل جاتے ہیں۔ جیسے متعدد راستے موڑ پر اکٹرا جاتے ہیں۔ یعنی ہر منفرد اشتعال کا وہی مرجع اور ہر اشارے کا وہی مشارع الیہ ہوتا ہے۔ اور متخیلہ کی تحریک کا رخ ہمیشہ وہی ہوتا ہے۔ اب اگر نحوی تقاضے کے چکاؤ میں درمیان میں کوئی ایسا لفظ پڑنے لگے جو شاعر کے کام کا نہیں یعنی جو اُس کے ذہنی کیفیت کی آئینہ دار نہی نہیں کرتا، جو اُس کے مصورہ عالم کی ترجمانی نہیں کرتا جو اُس کے عالم خیال کی نیابت نہیں کرتا اور جو اُس کا لفظی بدل نہیں ہو سکتا یعنی جو اشتعال، اشارے اور کنائے کی حیثیت سے کسی غیر کے تخیل کو اس رخ میں متحرک کر دینے کی اہلیت نہیں رکھتا جس کے اشاروں اور کنایوں کا رخ کسی اور طرف ہو تو وہ اس لفظ کو سنگ رہ کی طرح دور بھینک دے گا۔ کیونکہ اُس کا سلسلہ نظام تو ایک نقاشی ہے۔ ایک صورت طرازی ہے۔ ایک ایسے پیکر کی تعمیر ہے جو اُس کے ہیجانی کیفیت کی ایک ہیأت، ایک جیتی جاگتی تصویر ہو اور جس سے اُس کا ذوق جمال ہر طرح اسودہ ہو جائے۔ اور جو ایک نقش، ایک تصویر اور ایک بدل ہونے کی حیثیت سے غیروں کے متخیلہ میں وہی غمے لا کھڑا کر دے۔ وہ پہنچ میں کسی ایسے عنصر کا دخل کیسے روارکھ سکتا ہے جو اُس کے پیکر کی صورت ہی بگاڑ دے چنانچہ یہی ہوتا ہے کہ جب اس طرح سے مرتبہ کوئی سلسلہ آپ کی اور ہماری نظروں سے گذرتا ہے یا کانوں میں

پڑتا ہے تو متخیلہ میں اسی ترتیب اور تنظیم سے تصورات اور نقوش ابھرنے لگتے ہیں اور آپ کا اور ہمارا متخیلہ شاعر کے متخیلہ کا ایک آئینہ خانہ ہو جاتا ہے اور اُس میں بھی وہ فضا جلوہ نما ہو جاتی ہے جو شاعر کے متخیلہ میں تھی۔ یعنی شاعر کے الفاظ کی ترتیب خود اُسکی تشفی اور طمانیت کے علاوہ کسی غیر کے متخیلہ کو ایک مقام سے متحرک کر کے ایک خاص راستے پر لطف مقام پر پہنچا دیتی ہے۔ اور ترتیب سلسلہ کے تمام الفاظ اس راستے پر گویا ایک سائن پوسٹ کا کام کرتے ہیں جو رفتہ رفتہ منزل تک رہنمائی کر دیتے ہیں۔

ترتیب، سلسلہ، نظام، مفہوم اور ہیأت کے مسئلہ کو غزل کے ایک شعر جیسے چھوٹے عمل سے بھی اور چھوٹے بیان پر دکھائے اور غور فرمائیے کہ انھیں چند الفاظ کی نشست بدل دینے سے مطلب کیا سے کیا ہو جاتا ہے مفہوم کی داخلی شکل کیا سے کیا ہو جاتی ہے اور متخیلہ کے اشتعال اور تحریک میں کتنا فرق پڑ جاتا ہے محض چار الفاظ کے یہ تینوں جملے لے لیجئے۔

(۱) اضر مشاعرہ میں نہیں تھے۔ (۲) مشاعرے میں اصغر نہیں تھے

(۳) نہیں تھے اصغر مشاعرہ میں۔ یہ تینوں جملے عام گفتگو میں ہم معنی سمجھے جائیں گے۔ اور کچھ اکتھڑا خلافت قاعدہ سمجھا جائے گا۔ گو بعض دفعہ بول بھی جاتے ہیں۔ مگر تخیل کے حق میں اشارات ہونے کی حیثیت سے تینوں بالکل جداگانہ ہیں۔ اور تین مختلف سیاقوں میں معکلم کے ذہن میں آئیں گے۔ یعنی تین مختلف طرح کے موقعوں پر الفاظ کا سلسلہ اپنی اپنی مخصوص صورتیں اختیار کرے گا۔ پہلا جب ذہن میں اصغر ہوں گے اور قائل کو کچھ اُن کے متعلق بیان کرنا ہو گا۔ جب وہی ذہن میں ہونگے

تو لفظ بھی خواہ مخواہ اٹھیں کیلئے آئے گا۔ اسی طرح جب میں میں مشاعرہ ہوگا تو سلسلہ دوسری صورت اختیار کرے گا اور ذہن میں عدم موجودگی ہوگی تو تیسری صورت پر ہوگا۔ تو تین مختلف سیاقوں میں تین مختلف مافی الضمیر کے "ظہور" ہونے کی وجہ سے وہ جب تین مختلف مواقع پر منظم ہوتے ہیں تو جب وہ سننے اور پڑھنے جائیں گے تو سننے اور پڑھنے والے کے تخیل کو بھی لامحالہ تین طرح تحریک میں لائیں گے۔ یعنی تخیل کبھی اصغر کبھی مشاعرہ کبھی عدم کے تصور سے تحریک میں آئے گا۔ اب اگر ماقبل میں جو سیاق قائم ہو چکا ہے اس کا تقاضہ ہو کہ مابعد کا سلسلہ پہلی، دوسری یا تیسری طرح مرتب کیا جائے اور تحریک کا مرجع اس سمت ہو اور فنکار عروضی نحوی یا ادبی کسی وجہ سے نہیں کرتا تو بیان کے اثر یعنی لطف میں ذوق آجائے گا۔ کیونکہ وہاں پر جو نچکر اسکی سمت بدلنے لگے گی اور تخیل کی رفتار میں اک رکاوٹ آجائے گی۔ آپ کسی اچھے سے مصرعہ میں ترتیب بدل بلکہ دیکھئے۔ آپ دیکھیں گے کہ اگر پہلے لفظ کو آپ نے پہلا نہیں رکھا تو بات کا رخ تھوڑا ہٹ گیا۔ مفہوم کی داخلی شکل بدل گئی۔ بیان کا توڑ ٹوٹ گیا۔ یعنی جس چیز کو بس قدر نمایاں ہوتا تھا اتنا نہ ہوئی۔ یا بالکل ہی دب گئی۔ علم بیان کے سارے صنائع اور بدائع اسکا ازالہ نہیں کر سکتے۔ اس پر بگڑتی ہوئی صورت کو کسی صنعت کی مشاطگی نہیں بنا سکتی معمولی فنکار وہ اس بہ مہیاتی کا احساس ہی نہیں ہوتا۔ یا کچھ وہ بعض "اسباب حسن" کو بالذات ایک جمالیاتی قد سمجھ کر اس سے ایک اظہر نادان مشاطہ کا مصرعہ لینے لگتے ہیں۔ صورت گری اور پیکر طرازی ہی تو وسیلہ کے استعمال کا مقصد ہے۔ فنی وسیلہ اور ذریعہ حیات کاری ہی کیلئے تو استعمال کیا جاتا

ہے۔ اگر اس نے کوئی پیکر ہی نہ تراشا تو کچھ کو نسا فرض انجام دیا۔ مگر جمالی اور کلی حیات طرازی کے علاوہ سلسلہ نظام حیات کی داخلی ترکیب میں اس طرح بھی دخل ہوتا ہے جیسا اوپر کی مثالوں میں دکھایا گیا۔ مثلاً ایک مصرعہ ہے: "اون کے دیکھے سے جو آجاتی ہے منہ پر رونق یہ مصرعہ میں صاف تعقید ہے۔ اور مصرعہ متعبر و طرح موزوں کیا جاسکتا ہے مثلاً "رونق آجاتی" سے شروع کر سکتے ہیں۔ مگر اس صورت میں تخیل کو تحریک ہی اور طرف ہوتی ہے۔ وہ پہلے رونق کی طرف متحرک ہوتا ہے۔ اور اس میں رونق ضوفاں ہو جاتی ہے۔ اسی طرح منہ پر آجاتی ہے۔ "سے بھی مصرعہ شروع کیا جاسکتا ہے۔ مگر یہاں پہلے منہ کی کیفیت کی طرف تخیل دوڑ جاتا ہے۔ یعنی بہر حال پہلے تخیل میں نتیجہ آتا ہے۔ حالانکہ شاعر کے ذہن میں سبب ہے۔ اس کا تخیل نہ رونق کی کیفیت میں نہمک ہے اور نہ منہ کی، اور وہ نہ اس کی کیفیت کے اظہار کیلئے وسیلہ اور ذریعہ کو استعمال کرنا چاہتا ہے، نہ اس کے۔ اور وہ نہ رونق کی طرف مہرے اور آپ کے تخیل کو رجحان کرنا چاہتا ہے نہ منہ کی طرف۔ بلکہ سبب کی طرف یعنی "اُن کے دیکھے سے" کی طرف۔ شاعر کی نفسیاتی کوائف کا جو حال اس صورت میں کھلتا ہے اور جو اور صورتوں میں کھلے گا۔ اس میں جو فرق ہے وہ اظہر من الشمس ہے۔ غرض تخیل کو ایک خاص مقام سے تحریک میں لاتے ہیں۔ ایک خاص راستے سے رفتہ رفتہ گذارتے ہیں۔ ایک خاص طرح آگے بڑھاتے جاتے ہیں۔ اور ایک خاص مقام تک پہنچا دیتے ہیں۔ اور جہاں جمالیاتی اور غیر جمالیاتی تقاضوں میں تضاد ہو جاتا ہے وہاں ذوق جلال خود بخود غالب آجاتا ہے۔ اور صاحب

ذوق میں ایسا ہونا بین تقاضائے فطرت ہے۔ اور یہی ہونا چاہیے۔
اب اگر ذوق جمال کا نقص یہ کہہ دے یا اس کی کمزوری ہے یہ
سمرشتہ ہاتھوں سے چھوٹ جائے اور الفاظ کا سلسلہ نظام بگڑ جائے
تو ظاہر ہے کہ مفہوم کی جو حیات ہوگی جس شکل و شباہت میں وہ
اپنے شبستان مجمل سے منظر عاظم آئے گا وہ بھی اور ہوگی۔ کیونکہ یہاں
تو سلسلہ نظام کا صرف مشہود اور سیر فی خاکہ ہے جو اس ترتیب
سے خود بخود ابھر آیا ہے۔ اور سلسلہ کا رد و بدل صرف حیات کا
خاکہ ہی نہیں بدلے گا بلکہ اس کے داخلی اجزاء ترکیبی میں بھی
ذخیل ہوگا مثلاً مثلہ اصوات کی آپس کی ہم آئنگی یا اونکی لے میں۔
کیونکہ الفاظ کی جگہ مل دینے سے صوتی درو بست ہی اور طرح ہو جائیگا۔
موجودہ مثال میں کج نہیں بدلنے کی وجہ سے لے میں تھنک تو پہلی رہ
جائیگی مگر اس کی ڈھلک اور بے ساختگی میں خلل آجائے گا۔ کیونکہ
حروف علت کی ترتیب اور اس وجہ سے آوازوں کا زیر و بم و درگوں
ہو جائے گا۔ اور ان کی تقسیم کے توازن اور تناسب میں خرق آجائیگا۔
آپ شعر کا پہلا کس تینوں طرح ٹھنک دیکھئے۔ صاف بخوس ہوگا کہ اٹھنا
صوت اور اور طرح متحرک ہونے لگتے ہیں۔ اور منفرد الفاظ یا ادون کے
لگتے صورتیں بدل بدل کر کل رہے ہیں۔ مثلاً لفظ رونق جو اصل مصرعے
میں پورے زور سے اور صاف نکلتا ہے۔ وہ ٹوٹ کر اور ٹھنک کر آنے کی
وجہ سے صوٹاٹھے ہی اور ہو گیا ہے یعنی گوئے کو ہی ہے مگر ہم سایہ آواز میں
اور طرح مربوط ہو گئی ہیں۔ اسی طرح آوازوں کا جگم جگم قدر اصلی مصرعے
میں متوازن اور متناسب ہے اس قدر سے ہوئے مصرعوں میں نہیں آئے۔

اب اگر فرض کر لیجئے کہ سامع چینی یا فرنگی ہے اور اردو زبان نہیں سمجھتا مگر
وہ اصوات سے تو ضرور متاثر ہوگا۔ اور وہ تین طرح سننے سے یعنی تینوں
نظاموں سے تین طرح متاثر ہوگا۔ اسی طرح غزل کے ایک شعر جیسے
چھوٹے سے عمل میں بھی وحدانیت کا سوال اپنے مخصوص انداز میں پیدا
ہوتا ہے۔ اور ایک اچھے شعر میں یہ قدر موجود ہوتی ہے۔ اس کی مقدار
دونوں مصرعوں کے دو تحت ہو جانے کی حد سے تمام متعلقہ الفاظ کے
شیر و شکر ہو جانے تک ہر منزل پر ہو سکتی ہے۔ عمل کی وحدانیت خود
تجربے کی تفکیک ہے۔ اگر تجربہ ہی منتسب ہو تو عمل میں یہ قدر نہیں آ سکتی۔
ناجائزاتی قدروں کی ناجائزاتی کیفیت کے عدم احساس، غیر جائزاتی
کے ساتھ غلو، اور ذوق جمال کی کمزوری کی وجہ سے اکثر چھوٹے سے
عمل کی بکلی وحدانیت زد میں پڑ جاتی ہے۔ اور گو شاید انتشار کی حد تک
نہ پہنچ جاتی ہو مگر کچھ پونہ ہی سی پھول ہو کر رہ جاتی ہے۔ مجھول اس حالت
سے عبارت۔ یہ جہاں اجزاء کا اتصال بہت ڈھیللا ہو۔ تجرباتی، ذہنی، عقلی
اور لفظی نہ ہو بلکہ مصنوعی، فرضی، رسمی یا محض لسانی ہو۔ مثلاً جس کی اساس
محض لفظ کے ذہن میں ہونے پر ہو یا الفاظ کے درمیان محض ایک غیر حقیقی
تسمیہ ربط پر ہو۔ ایسی صورت میں مافی الضمیر کوئی ذہنی کیفیت کوئی مصوہ
کیف کوئی متخیلہ شے یعنی کوئی تجربہ ہی نہیں ہوتا۔ مافی الضمیر میں کوئی حروف
پیوستہ اور واحد کیفیت ہی نہیں متخیلہ کسی صاف احساس اور کیفیت
معمور ہی نہیں ہوتا۔ اور نہ کا محض الفاظ بٹھال کر ایک ظاہری مطلب
نکال لینا چاہتا ہے۔ ظاہر ہے کہ ایسی صورت حال میں اس کا امکان
بہت قوی ہو جاتا ہے کہ اس طرح سے مرتبہ سلسلہ اور اس راستے سے

اُسے ہوئے الفاظ مکمل پستی یعنی وحدانیت کی تخلیق میں ناکامیاب
 رہ جائیں۔ چنانچہ اکثر اس قسم کے سلسلوں کی وحدانیت محض خیالی ہوتی ہے
 اور درحقیقت اس سے ٹوٹ جاتی ہے۔ اُن کا ظاہری مفہوم تنقید کی «عزائیت
 کی نظر» کے آگے کا فور ہو کر رہ جاتا ہے۔ اسی طرح بعض شعرا کسی بالکل
 غیر حجابیاتی تحریک کے تحت «فکر» شروع کر دیتے ہیں مثلاً محاورہ
 ہندی، سربا مکمل کی تفصیل، تجلیں ہی یا اسی قسم کے صنائع و بدائع
 میں اپنے «بیان حسن طبیعت» کی مزید کا ذوق۔ اور گاہے لفظی عاقبت
 کے آگے اس باختگی۔ ظاہر ہے کہ اس صورت حال میں بھی فنکار
 خالی الذہن ہی ہوتا ہے۔ یہ مطلقاً نہیں بلکہ بھیج کر نہ عینت سے اعتدال
 سے۔ اگر فکر کی آغاز ہی غلط ہو یا دوران عمل میں وہ اس باختہ ہو جائے
 اور رہے راست سے بھٹک جائے تو عمل میں وحدانیت نہیں رہتی۔
 اور جہاں ایک «صلی» اور مچھول سی کلیت باقی بھی رہ جاتی ہے وہاں
 اکثر و بیشتر یہ خرابی پیدا ہو جاتی ہے کہ اس طرح سے مرتبہ نظام اور
 اس طرح سے آگے بڑھنا اور، مثلیں، رعایتیں اور صنعتیں اپنی طرف
 تخیل کو زبردستی پسینچ کر شعر کو پریشانی کی حد تک غیر متوازن کر دیتی
 ہیں۔ سب سے پہلے دو مرکز نقل قائم ہو جاتا ہے۔ ایک معنوی اور ایک
 لفظی۔ تخیل کی توجہ بٹ جاتی ہے۔ اشارات کا کوئی نقطہ اتصال نہیں۔
 قائم ہوتا۔ تخیل کسی منزل پر نہیں پہنچتا۔ اور ہوا میں قلیق، ناآسودہ،
 پراشتاں رہ جاتا ہے۔ یہ دراصل وحدانیت کی قدر کی تکلیف میں ناکام
 رہ جانے یعنی عمل میں اس قدر کی عدم موجودگی کی وجہ سے ہوتا ہے۔
 اس طرح کے مچھول عمل جب انظروں کے سامنے آتے ہیں تو لطف نام

نہیں بنتے۔ اور نہیں بنتے ہو نگاہ ان میں جمالیاتی قدروں کا فقدان
 یا کمی ہوتی ہے۔ لطف انھیں قدروں کی موجودگی سے آتا ہے انھیں
 قدروں کا ایک ناگزیر اثر ہے۔ انھیں محرکات کا ایک رد عمل ہے عام
 ازیں کہ نظارہ اور تماشا کی گوان کے وجود کا شعور احساس ہو یا
 نہ ہو۔ آوازوں کے حجم کا متوازن دروست اور متناسب تقسیم، اور
 بے بے ڈھلکتے ہوئے نکلتے چلے جانا لطف دیتا ہے۔ خواہ لطف
 اندوز کو اس دروست اور تقسیم کا شعور ہی احساس ہو یا نہ ہو۔ اور
 تخیل کا بلا رکاوٹ رفتہ رفتہ ایک منزل مقصود پر پہنچ جاتا اور
 اُس پر ایک مربوط واحد کیفیت کا چھا جانا پر لطف ہے خواہ تخیل پر اسکا
 سبب کھلے یا نہ کھلے۔ اور تخیل، احساس اور حسیات کا بہ یک نفس
 چند ذریعوں اور طریقوں سے اور طریقوں پر متاثر ہوتے چلے جانا
 ایک رد عمل اکھاڑتا ہے خواہ پڑھنے والا اور سننے والا اس کے اسباب و
 عقل کی تحلیل کر سکے یا نہ کر سکے۔ اور تمام جمالیاتی قدروں میں اک
 پر لطف رد عمل اکھاڑ دینے کی اہلیت مضمر ہے خواہ خود یہ قدریں مخطوط
 ہوں یا لے سے محبوب ہی کیوں نہ رہ جائیں۔ مخطوط ہونے کیلئے اور
 لطف اٹھانے کے لئے اس کی ضرورت بھی نہیں، حفظ، خوشی، لطف
 اور مزہ تو اک رد عمل ہے اک غیر شعوری رد عمل ہے جو بعض حالتوں
 میں بلا قصد و ارادہ خود بخود اکھڑتا ہے۔ فلمی گانے سننے والوں،
 تلخے دیکھنے والوں اور ستاروں پر مرنے والوں میں موسیقی اُڑائے،
 اداکاری اور صورت کے ناقد کتنے ہوتے ہیں؟ یعنی ان کی جمالیاتی
 قدروں تک رسائی کتنوں کی ہے؟ سبب کا وقوف اور شعوری

احساس کتبوں میں اکھڑتا ہے مگر اپنے اپنے کھنڈن و غلوظ سب ہوتے ہیں۔ لطف سب اٹھاتے ہیں۔ یہی ماجرا ہر فنی عمل کے ساتھ پیش آتا ہے کہ وہ بعض قدروں سے غور ہوتا ہے۔ یہ قدریں ایک رد عمل ابھار دیتی ہیں۔ یہ رد عمل پر لطف ہوتا ہے۔ اور آپ ان کے موثر و خوشی محسوس کرتے ہیں۔ اور رد عمل ابھار والی قدر، مزے، لطف اور خوشی کا سیب یعنی حسن نامحرم آنکھوں سے مستور رہتا ہے۔ فنکار وہ ہے جس کا ادراک، تخیل اور جہارت ایسا ایک عمل سامنے لا کر کھڑا کر دے۔ نقاد رہے جو فنکار کے ادراک، تخیل اور جہارت کو بے نقاب دیکھ سکے۔ اور ہماؤ شماء میراجہ دور کا جلوہ دالے انہوہ میں ہیں۔ یعنی عوام ان سے فقط لطف اندوز ہوتے ہیں۔ اور خوش ہوتے ہیں۔ وہ سبب اور علت تک نہیں پہنچتے۔ وہ صرف اس سے متاثر ہوتے ہیں۔ صرف اس کے اثر کو محسوس کرتے ہیں۔ میں نے اختصار، حوالے کی سہولت، عملاً خود گیر کے دیکھ لینے کے امکان اور اکثریت کو ذہن میں رکھ کر غزل کے شعری مثال دی ہے۔ مگر کسی فن اور کسی بیانیے کا عمل مثال میں لیا جاسکتا ہے۔ قدریا اور انکی نوعیتیں یہی ہونگی خواہ آپ دولاکھ اشعار کی مہا بھارت، ساٹھ ہزار کی شاہ نامہ، اور پندرہ ہزار کی السیڈ اور اوڈیسی لیں خواہ غزل کا ایک شعر۔ اور خواہ آپ فیہ زیر کے ڈھائی ہزار سال قبل کا بت دیکھیں خواہ اس بار بار اکا کل کا تراشا ہوا شاہکار۔ اور خواہ آپ جننا کے نقوش دیکھیں خواہ سسٹائن چپل کے۔ ہاں زمان و مکان کے

اختلاف کی وجہ سے جزوی اور تفصیلی محتویات میں فرق ہوگا مگر افراط و تفریط کے یونانی تختہ مشقوں سے لیکر موجودہ دور کے نابدوں کے ہدفوں تک تمام فنون، عکار اور عمل اس کسوٹی پر کسے جاسکتے ہیں اور انھیں بائوں سے تولے جاسکتے ہیں۔ چین اور جاپان سے لیکر انگلستان اور فرانس، اور ناروے اور ہالینڈ سے لیکر ہندوستان اور بانی، اور عہد عتیق سے لیکر تائیس دم کے تمام فنی کارنامے ان اصطلاحات میں بیان کئے جاسکتے ہیں۔ اور جب انھیں الفاظ یعنی اصطلاحوں میں بیان ہو سکتے ہیں تو ظاہر ہے کہ باوجود سارے ظاہری تنافض کے سبب کی اساس اور اصل ہم جنس ہے یعنی جالیاتی قدروں کی اصل و اساس زمانی اور مکانی دونوں اعتباروں سے اک گونہ واحد ہے۔ گو اس وحدت شہود کی وجہ تک جیسا کہ میں عرض کر چکا ہوں ہنوز علماء نفسیات کی فکر نہیں پہنچ سکی ہے۔

کچھ ایسا محسوس ہوتا ہے جیسے چند مشترکہ اور اساسی احساسات اور نفسی عناصر تمام بنی نوع انسان کے تحت الشعور میں دبے پڑے ہوں، عود کر آنے کیلئے مضطرب ہوں، اور اپنی نکاس کی راہیں اور عود کی ہیات تلاش کر رہے ہوں۔ ملکوں ملکوں کے، قوموں قوموں کے، زمانے زمانے کے اور رنگ رنگ کے فنون لطیفہ اسی تلاش ہیات کی مشہود و صورتیں ہیں یعنی وہ شکلیں ہیں جو تلاش ہیات، زمانی اور ماحولی قابلوں میں پھیل ڈھل کر اپنے عود اور ظہور کیلئے طراوش کرتی رہتی ہیں۔ مطلقاً فنون کی عمر تو خود انسان کی عمر کے برابر ہے۔ کیونکہ انسان سے عبادت محض وہ جانور ہے جو مصنوعی چیزیں بنانے لگا مگر مصنوعی پر خوبصورتی کا کب

اضافہ ہوا یعنی محض افادی میں جمایا تھی عنصر کرب یا اور فنون لطیفہ انسانی سرگرمیوں کا کب ایک مستقل اور منفرد شعبہ بن گئے ہنوز مرہون تحقیق نہیں۔ مگر علم الانسان اور علم آثار اہل قدیمہ کی تحقیقوں سے اتنا کھڑا تو قطعی محقق ہو گیا ہے کہ ذوق جمال اور اس کی نمود کسی نواحی تہذیب و تمدن کی دنیا نہیں۔ اور تہذیب کا جو عام مفہوم اور مہذب سے جو بالعموم مراد لیتے ہیں اُس سے ہزاروں درہزار سال قبل انسان میں ذوق جمال موجود تھا، اور برسر کار تھا۔ بلکہ بعض وحشی قبائل کی تہذیب سے اپنی عہد عتیق کی اُس تہذیب کے معیار سے جسکی وہ یادگار میں ہیں، گاہے شبہہ ہونے لگتا ہے کہ شاید جمال کا احساس اور اُس کی نمود کی کوشش افادی ہر گرمیوں سے بھی قدیم ہو مثلاً وہ ہستہ کے احساس سے قطعی عاری ہیں۔ مگر عربان بدن کے رنگوں کے استعمال سے دلکش ہو جانے کا احساس رکھتے ہیں۔ تھیلیوں، باہوں، سینوں، گالوں، اور لمبوں کو گل کاری سے بھر دیتے ہیں۔ کپڑے کے مراد کوئی شے، مثلاً دھنچوں کی چھالیں، جانوروں کی کھالیں ہی سہی، استعمال نہیں کرتے مگر اپنی ننگی باہوں پر گوریوں کے باندھ باندھتے ہیں۔ اور ننگے ننگے سینوں پر ازار اور مالے لٹکائے ہوئے ہیں۔ لپ اسٹک، روز اور پاؤں اور ریکی، برا، اور مارٹ بیسویں صدی کی لعنتیں نہیں۔ صرف بیسویں صدی کے ماحول میں عتیق سے اک مذاق کی موجودہ هیات ہیں۔

نذیبی، اخلاقی، سیاسی اور معاشی احساس اور انکی علی سرگزینی کی طرح جمالیاتی احساسات اور ان کی سرگرمیوں کا بسیط اور عمیق مطالعہ ہنوز نہ ہو سکا۔ مگر اغلب ہے کہ اس کی ارتقائے بکھو، وہی صورت اختیار

کی ہوئی۔ مگر اس کا سرخ کسی طرح کھٹو گیا۔ اور مہذب دنیا کی نظروں سے اوجھل ہو گیا۔ اور جب ہزاروں سال روپوش رہنے کے بعد بعض نسلی، قومی، اور قدیم آثار کی صورت میں پھر روشناس ہوا تو اپنی غامت، دل کشی اور شہرت کی وجہ سے تمام پیرانہ ہارسا کا دل لے لیا۔ اور ایک طرح نو کی خشت و سنگ یا رُخ بن گیا۔

باب ہفتم

جدید آرٹ اور اسکے بعض حجانات

جائے کی پالی میں طوفان بفر یا شکوہ عقل و فکر کی نیند اور بیداری۔ دو متوازی دھارے۔ اجنبی قدروں کے حسن کا ادراک عوام کیلئے آسان نہیں انقلاب کے داخلی محتویات۔ رائی اور پہاڑ کا فیصلہ۔ دور حاضرہ میں کیا ہوا ہے بہ فنکار کا آخر کار خود مختار ہو جانا۔ تطابق کی قید سے رہائی۔ مجرد ہیأت کاری نئے اور پرانے کا نقطہ تعادم۔ افلاطون اور ارسطو کی قدیم معرکہ رائی کا احیا۔ تخیلہ عنصر کا زور بکڑنا۔ قبائلی اور مشرقی فنوں کا مغرب میں آنا اور مرجع ہو جانا۔ ایک فن کی طرز ادا اور اسلوب بیان کا دوسرے فن میں رواج پانا۔ مصوری اور نقاشی کے بعض داخلی اور صنفی تقاضے۔ ارسطو کے نظریات کا علمی احیا۔ جدید

انقلابی قدیم ارسطو کے نظریات کے علمبردار ہیں۔ نقالی ایک تنوع دوم ہے مجرد ہیاتی اور تکنیکی قدروں عوام نا آسودہ چھوڑ دینگی۔ بیک کر شمد دو کار کر جانے کے امکان کا کمزور چڑ جانا۔

ایسی صورت حال میں یعنی جب فنون لطیفہ کی عمر تقریباً انسان ہی

کی عمر کے برابر ہو۔ یا کم از کم ساٹھ ستر ہزار سال سے اونچی ہو کسی نصف صدی صدی، یا دو تین ہی صدی کی مدت کو محض ایک وقتی اور منہگامی شے سے زیادہ کا اعتبار نہیں۔ تاریخ کی وقت نا آشنا اور دور بہین آنکھوں میں ہر صدی ایک برق کی چٹمک ہے۔ ایک گزران لمحہ ہے۔ اور ہر انقلاب سمندر کے محض رستے آپ پر ایک خیف سی لہر ہے۔ یا انگریزی ضرب المثل کے مطابق چائے کی پیالی کا طوفان ہے۔ آرٹ کی دنیا میں جو خلفشار ہے وہ اس سے زیادہ وقیع نہیں۔ انقلاب ہر پاسے۔ مگر وہ ایک جہاں ہے جو ہمیشہ روئے آپ پر اکھڑا اور مٹا کرتا ہے۔ آپ کہہ سکتے ہیں کہ آپ پہاڑ کو رائی بنا رہے ہیں۔ مگر میں بھی کہہ سکتا ہوں کہ آپ رائی کو پہاڑ بنا رہے ہیں۔ ہیں اہل نظر کس روش خاص پہ نازاں اور۔ ناز کم کن کہ دریں باغ بسے چون تو شکفت کا ماہر ہے۔ ایسے گل کھلتے ہی اور ایسے حباب اکھرتے ہی رہتے ہیں۔

بیسویں صدی کے رہنے والے اچھے وقت میں خیم پانے پر شاگر ہوں، یا برس وقت میں پیدائے جانے پر شاکی، یہ تو اپنے اپنے نفسی و عمل اور تاثرات پر منحصر ہو گا۔ مگر اس سے انکار نا ممکن ہے کہ ہم ایک غیر معمولی زمانے میں وقت گزار رہے ہیں۔ اور ایک غیر معمولی فضا میں سانس لے رہے ہیں۔ ایک شکست و تعمیر کا دور امر دیکھ رہے ہیں۔ اور اس میں ایک کردار بنے ہوئے ہیں۔ تمام قدروں پر بگڑا اور بن رہی ہیں۔ ہر طرح کی قدروں پر چڑھی ہیں۔ ہر طرح کی قدروں پر سیماں ساں اوسیل ہو رہی ہیں۔ ایک تیز رو بہد ہی ہے اور پرانی قدروں کو ہمارے لئے جا رہی ہے۔ کس نہ دانست کہ منزل کہ مقصود کجا است، کی سی حالت معلوم ہوئی

ہے۔ اور "اِس قدر ہست کہ باجمک جسمی آیدہ نہیں کہا جاسکتا۔
 سماج، ہفتگان کہن اور حلیدان بت شکن میں بٹ گیا ہے۔ کوئی
 ابو جہل کی طرح۔ دین بزرگاں بس راستہ کے نعرے لگا رہا ہے۔
 اور کوئی فرزند آذر کی طرح مہین بزرگاں خوش نہ کردہ کی منزل پر ہے۔
 میوہ صبری کے بیسٹ میں سانس لینے والے کا یہ احساس اور
 زاویہ نگاہ تو اپنی جگہ پر درست ہے۔ مگر بہت مرتبہ لوگ ایسی فضا میں
 سانس لے چکے ہیں۔ بہت دفعہ اس طرح کے زاویہ نگاہ پیدا ہو جائیگا
 سامان بہم ہو چکا ہے متعدد اودار میں اس دور کے وسط میں سانس
 لینے والوں نے شکست و تمسک کا رامنہ دیکھا ہے۔ اور اس کے کردار
 بن گئے ہیں۔ یعنی قدروں کا دیگ پر چڑھا ہونا، سیما ب سال و رسال
 ہو جانا اور منزل مقصود کا نظروں سے اوجھل ہونا، شخص ایک اضافی نظر
 بیان ہے۔ اور ایک وقتی زاویہ نگاہ کا اثر ہے۔ ایک ایسا زاویہ نگاہ ہے
 جو اس شخص کا بے خوشگست و تعمیر کے ڈرامے میں کردار کی حیثیت سے
 شریک ہے۔ جو تواضع کی وقت نا آشنا آنکھوں سے نہیں دیکھتا۔
 جسکی آنکھوں پر وقتی اور ہنگامی دلچسپیوں نے ایک عارضیت کی عینک چڑھا دی ہے۔
 ورنہ اٹامیر کے نقوش، کسکی کھونے، جیشیوں کے ماسک، اور گرنگا سیب
 ایک ہی سلسلے کی کرٹیاں ہیں۔ اور سب چند اساسی احساسات اور تحت الشعوری
 نفسی غماص کی عالم شہود میں تجلیاں ہیں۔ بہر کیف میوہ صبری میں ایک سانس لینے والے
 کی حیثیت میوہ صبری کے انقلاب کا درازہ دیکھنے سے مطالعہ ناگزیر ہے۔ اور اسکی
 اصل و نہاد سمجھنے کے لئے اور تقریباً ڈھائی ہزار برسوں میں انسانی فکری
 سرگرمیوں کا بالعموم اور جسمانیاتی کا بالخصوص جو انداز اور
 رویہ رہا ہے اس کا ایک ہلکا سا خاکہ ذہن میں نمودنا چاہئے۔

اگر اور تمام تاریخی طرح کوئی ذہنی اور فکری تاریخ بھی مرتب کیا
 تو یہ بات روز روشن کی طرح نظر آنے لگے کہ خود انسان ہی کی طرح
 اس کی فکر بھی گاہ محو خواب گاہ بیدار رہتی ہے۔ ہاں اس فکری خواب
 بیداری میں وہ نسبت نہیں ہوتی جو بالعموم جسمانی خواب و بیداری
 کے درمیان ہوتی ہے۔ ہم سوئے کم اور جاگتے زیادہ ہیں۔ کوئی سات
 آٹھ گھنٹے نیند اور آرام کے اور بقیہ سوا ستر گھنٹے بیداری کے خیال
 اسکے دھائی تین ہزار کے تاریخی دور میں صرف تین چار مختصر اور اندھا
 اور فکری بیداری کے گزرے ہیں ورنہ اور زمانوں میں عقل و فکر محو خواب
 رہی ہے۔ اور انسان گویا کا پوس کے مریض کی طرح نیند میں یا شرابی
 متوالوں کی طرح چھوٹے کام میں کام کرتا رہا ہے یعنی دماغ خفتہ اور
 تقریباً معطل اور جسم کام پر لگا ہوا اور شغول۔ تاریخی زمانے میں فکری
 بیداری کا پہلا دور کوئی چھ سو سال قبل مسیح سے دو ڈھائی سو سال قبل
 مسیح تک ہاں اس تین چار سو برسوں کے دور میں مہین سے لیکر یونان تک
 ہر جگہ عظیم الشان مفکرین پیدا ہوئے اور دنیا کے فکر و عقل میں طوفان
 برپا رہا۔ پرانی ذہنیتیں اور فکری تعمیریں متزلزل ہو گئیں اور ایک نیا
 ذہنی خاکہ اور نیز رنگ رفتہ رفتہ رنگ بکھرتا اور مرتب ہوتا گیا اس تین
 چار سو برس کے انقلابی دور کے بعد کوئی دیر نہ ہزار سال تک ایک نیند
 اور غوطہ کا زمانہ رہا اس لائے وقفے میں ایک مرتب شدہ ذہنی اور
 فکری شاہ راہ پر انسان کا مزنی کرتا رہا۔ تقلید بہت زیادہ اور اختراع
 و اجتہاد بقدر کم۔ کوئی دیر نہ ہزار سال کی غوطہ کے بعد پھر عقل خفتہ بیدار

ہوئی اور سو ڈیڑھ سو سال زور و شور کے کام کر کے ماند پڑ گئی۔ آخری
بیداری کا دور تقریباً ٹھیک ایک سو سال قبل ڈاروں کی تصانیف
کی طباعت کے ساتھ شروع ہوا۔ اور ہنوز پورے خوش و خروش رہے۔
خاص جمالیات کے نقطہ نگاہ سے ان ادوار میں کھوڑا رد و بدل بھی ممکن
ہے۔ مگر بیداری اور خواب کی کیفیتیں مساوی اور متوازی ہیں۔ اور
اس عام صورت حال کے علاوہ گاہ گاہ اور خال خال بعض مقامی
اور نسلی بیداریوں کی بھی مثالیں ہیں۔ مثلاً ہندوستان میں گپتاؤ
کے زمانے میں۔ یا عرب میں نویں اور دسویں صدی عیسوی میں۔

بیداری سے مراد اختراع ایجاد اور اجتہاد کا زمانہ ہے۔ اور
نہند سے مراد تقلید و روایت پرستی کا۔ مگر یہ تمام الفاظ اضافی ہیں۔
موجد اور مجتہد روایات سے سرتا سر بے نیاز ہو جاتا ہے اور نہ
مقلد اور روایت پرست اجتہاد کی ضرورت کا سر اسر منکر۔ اختراع
ایجاد اور اجتہاد کوئی مطلق قدریں نہیں، ایجاد اور اجتہاد
میں روپ نہیں ہوتا۔ اُس کی بنیاد ہوا پر نہیں ہوتی۔ یہ ہمیشہ ماقبل سے مربوط
ہوتا ہے۔ ماقبل پر مبنی ہوتا ہے۔ اسی میں ترمیم و تنسیخ کا نام ہے۔ اسی کی
نئی طرح سے ترتیب و تنظیم ہوتی ہے۔ مواد زیادہ پرانا ہوتا ہے۔ اسی کو
اور او طرح مرکب و مربوط کرتے ہیں۔ اس میں جو خامیاں اور خرابیاں ہوتی
ہیں اُن کی اصلاح کر دیتے ہیں۔ اوسے میں جو عناصر مضمر اور ستور ہوتے
ہیں اُن کو ظاہر اور عیاں کر دیتے ہیں۔ انھیں سے نئے تلج ماخوذ کرتے
ہیں۔ اور ترمیم و تنسیخ، ترتیب و تنظیم، اور ماخوذات و استخراجات کو عمل میں
لا کر پرانے کو نیا رنگ دیدیتے ہیں۔ اور ان کی راہ پر لگا دیتے ہیں۔ نئی اس

منی میں کہ وہ پرانے پر سو دھکی۔ اُس کے بس کی نہ تھی۔ جب سو ڈیڑھ سو
میں ایسا ہو چکنا تو ظاہر ہے کہ ترمیم و تنسیخ، ترتیب و تنظیم اور اخذ و استخراج
کا دروازہ کھوڑے دنوں کیلئے بند ہو جاتا ہے۔ اختراع، ایجاد و اجتہاد
کی رفتار سست پڑ جاتی ہے۔ اور رفتہ رفتہ تقلید و روایت پرستی اسکی
جگہ لے لیتی ہے۔ یہاں تک کہ کچھ اسکی بھی خامیاں اور خرابیاں مضمر سے
اظہار اور پنہاں سے عیاں ہونے لگتی ہیں۔ اور کچھ اختراع، ایجاد اور اجتہاد
کا دروازہ کھل جاتا ہے۔ پرانے کے نئے کل سے بچنے میں ظاہر ہے کہ دو
باتیں ساتھ ساتھ ہونگی۔ دودھارے ساتھ ساتھ چلیں گے۔ ایک تخریب
یعنی نسخہ در کا۔ اور ایک تعمیر یعنی ترتیب و تنظیم کا۔ اور یہ بھی ظاہر ہے کہ
منسوخ اور مردود کے کبھی کچھ نام لیوا باقی رہ جائیں گے جو اُس کے نسخہ در
کا ماتم کریں گے۔ خود مردود کرنے والوں کو مردود ٹھہرائیں گے۔ اور نئی ترتیب و
تنظیم کی خوبی کو نہ پہچان سکیں گے۔ اور خال خال ایسا بھی ہو گا کہ خود نسخہ
ورد ہی پر غلط ہو گا یا نئی ترتیب و تنظیم خامیوں سے منزہ نہ ہوگی۔ اب اگر
بیداری اور انقلاب سے اسی طرح کا ایک دور مراد لیں اور اُس کو اس کی
داخلی ترکیب اور کیفیات کے اعتبار سے بیان کریں تو نظم و نسق کی دو گونہ
سرگرمیوں، تخریب و تعمیر کے متوازی دھاریوں، اور خاصہ جہت کی تائید و
اختلاف کے متضاد رد عملوں کو دیکھ کر کہہ سکتے ہیں کہ یہ بیداری کے ادوار
طوفانی، سیلابی اور سیلابی ہوتے ہیں۔ قدریں نامشکل اور نامقرر ہوتی
ہیں۔ ہر طرح کی قدریں دیگ پر چڑھی ہوتی ہیں۔ تمام قدریں سیلاب ساں
اور سیال ہو جاتی ہیں۔ ایک تیز رفتاری ہوتی ہے اور ہر شے کو ہارے لئے جاتی
ہے۔ کوئی منزل مقصود صاف نظروں میں نہیں ہوتی۔ قدامت پسند آہ و

واویلہ سے کان پھاڑے ڈالتے ہیں۔ آنکھیں بند، ہاتھ آسمان کی طرف، اور لب پر دعائیں، نالے اور گالیاں۔ اور جدت پسند فریاد کا تیشہ لئے موجود نظام کو کوہ الوند سمجھ کر اس کے کھود بھینکنے میں مست۔ چنانچہ فرینکو جرمن وار کے بعد یعنی کچھ اوپر اسی سال قبل، جدید ترین فکری طوفان سرزمین جمالیات میں بہونچا اور ہنوز پورے زور شور سے بہہ رہا ہے۔ اسکی انتہائی صورت تو غالباً مصوری، نقاشی اور موسیقی میں نظر آتی ہے۔ مگر اور شعبے مثلاً ادب اور ہندسی بھی کافی حد سے زیادہ متاثر ہیں۔ بلکہ شاید پرانے مذاق کے نقاد تبیس جو اس وغیرہ کی بے ربط نفسیاتی تصویر کشی کو کم نہ مانتیں۔ اور اس طرح کے بے ربط تخلیقی تجربوں کو انتہائی ہی کی فہرست میں رکھیں۔ مگر اس طوفان کا اصلی نو طعم مصوری، نقاشی اور موسیقی پر ہے۔ پکاسو اور بچاگل کی تصاویر، تصاویر نہیں معلوم ہوتیں۔ یو اور باربر کے بت، بت نہیں معلوم ہوتے اور اسٹراوسکی اور پروکوفیف کے نغمات، نغمات نہیں معلوم ہوتے۔

ایک طرف قصیدہ خانوں کا ہلا ہے۔ دوسری طرف ہجو گو پونکا۔ انقلابی بت شکن کسی قدیم بت کو اپنے نئے خدا کا حریف اور مقابل ماننے کے روادار ہی نہیں۔ اور روایتی قدامت پرست نئی قدروں میں کوئی حسن و خوبی پا کے ہی نہیں جو قابل قبول ہو اور ان کی محبوب قدروں کی کلی نعم البدل ہو۔ اور دونوں پوروں کے نغمہ شادی اور نوحہ غم کے منہنگ سارٹ کے گھر کی رونق چکا چوندہ ہو رہی ہے۔ کیونکہ آرٹ کو جو قبول ان دنوں ہے کبھی پیشتر میسر نہ ہوا تھا۔ اور انکا جتنا بڑھ اور روح عام آج ہے وہ تاریخ فنون میں بے نظیر ہے۔ مگر آرٹ کے اس قبول عام اور

روح ہی میں، بات مضمر ہے کہ قصیدہ خواں اور ہجو گو دونوں میں زیادہ افراد معذور، قسم کے ہوں۔ نہ ہر شخص میں اتنا ضبط، تحمل، مآل بینی اور خود اعتمادی ہے جو اپنے کو ایک سیل رواں میں بہہ جانے سے اور طوفان میں اڑ جانے سے محفوظ رکھ سکے۔ اور نہ ہر شخص کی نظر میں اتنا بلوغ ہی کہ نا آشنائی کے حسن پنہاں تک پہنچ جائے۔ اور ایک نابالوس نقاب کچھید کر حسن کو عریاں دیکھ لے کسی نئی قدر کے حسن و فحش تک رسائی ہر شخص کا کام نہیں۔ مگر تاریخ شاہد ہے کہ اکثر اختراعات و بدائع وضع ہونے کے زمانے میں نامقبول یا غایت مردود رہے ہیں مگر رفتہ رفتہ جوں جوں معاشرت ملتی گئی وہ قدیم کے مقبول دائرے میں داخل ہو گئے۔ پکاسو، اسٹراوسکی اور مور کے اختراعات و بدائع خواہ معاشرت کی کسی منزل پر ہوں اور بادی النظر میں پرلے غلوں سے کسی قدر مختلف نظر آتے ہوں مگر اس معاشرت اور ظاہری مخالفت کی بنیاد محض اس قسم کے نظم و نسخ، ترتیب و تنظیم، اور ماخوذات و استخراجات پر ہے جو ہمیشہ ایک بیداری کے دور میں ہوتے آئے ہیں۔ انھوں نے اجزائے عمل کے اجزاء کی مربوط جہتوں، ربطوں، ترکیبوں، اور ہارمونی کو برقرار رکھنا اپنے لئے ضروری قرار نہیں دیا۔ انکے خطوط و اجسام کی رد میں اور ہیں۔ اجزاء کو اور طرح ربط دیا ہے۔ ان کو اور طرح ملا یا ہے۔ اور طرح مرکب کیا ہے۔ یا بعض کی اہمیت گھٹا دی ہے۔ یعنی عمل میں اس کا اتنا کام نہیں رکھتے جتنا روایت رکھنا چاہیے تھا۔ یا متعدد اجزاء میں کسی ایک چلے گئے ہیں۔ اور دوسروں کو گویا نظر انداز کر دیا ہے۔ مثلاً روشنی کے پیچھے رنگ کی تہی میل کا خیال اٹھا دیا۔ عمل کی وحدت کو معرض خطر میں

ڈال دیا۔ یا انسان کے اعضا بننے میں جسمانی تناسب کو بالائے طاق رکھ دیا۔ یا محض خیالی تصورات کو بالکل رمزاً اور دنیا کا فی سمجھا۔ یا وسیلے کی خصوصیات پر قرار رکھنے کو خطوط اور شیب و فراز کو ایک غیر رسمی طریقے پر کاڑھا وغیرہ وغیرہ۔

اس صورت حال کو "انقلاب" تو ضرور کہیں گے۔ مگر اس کو الائی یا پہاڑ کہنا فلسفہ کا مسئلہ ہے نہ کہ جمالیات کا۔ کیونکہ خواہ اشراؤسی کسی قدر تاہم آہنگ کر دیاں لگائے مگر تاہم آہنگ کڑی تو پہلے بھی ہوتی تھی، اور خواہ وہ "کوڈس" کو کسی طرح مربوط اور مرکب کرے مگر یہ کوڈس تو پہلے بھی مستعمل تھے۔ اسی طرح خواہ امپریٹیزم والے روشنی کے بجائے کسی قدر دیوانے ہوں مگر اس سے صرف رنگ، اور ان کی ترکیب اور ان کے ملان کا جو رسمی معمول ہے اسکے برقرار نہ رہنے کے سوا اور کوئی فرق نہیں آتا بلکہ تصویر کی اصل سے مشابہت اور مطابقت اور بڑھ جاتی ہے۔ اشراؤسی کی ایسے کارڈس کی "ہم آغوشی" جو پہلے "ہاؤڈ بھی نہ ملاتی تھیں" اور امپریٹیزم کے زیر اثر "نصوروں کے پلیٹ کا" کا یا پلیٹائی قرار پائے یا پہاڑ فلسفیانہ نظریات و زاویات نگاہ کے چند سوال پیدا کر دیتا ہے۔ اولاً تو یہ کہ جو شے ایک وسیع پیمانے پر ایک بہت بڑے علاقہ میں مروج ہو مگر کسی اور بہت بڑے علاقہ میں نامروج ہو اور پھر اس علاقہ میں بھی مروج ہونا شروع ہونے لگے تو اس نئی جگہ رواج پذیر کیا کوئی ٹھہرائیں یا پہاڑ دوسرے یہ کہ جو شے محدود اور مقامی ہی پیمانے پر ہی مروج ہو مگر اس سے اور لوگ واقف نہ ہوں اور بعد کو اس کا علم عام ہو جائے اور اس کا رواج عام ہو جائے اور یہ گویا عالم گیر ہو جائے تو

اس عالم گیری کو کیا ٹھہرائیں گے؟ کسی نسلی اور مقامی قدر کے عالم گیر ہو جانے کو الائی ٹھہرائیں یا پہاڑ؟ دوسرے یہ کہ جو شے کسی شے میں مضمر مگر ستور ہو اور بعد کو کھل کر نمایاں ہو جائے جیسے "ایلمزم" میں "امپریٹیزم" تو کس مقام پر ہے اور جو کچھ یہ کہ اوکھیں چند اجزا کے ربط و ترکیب سے طرح طرح کے مرکبات تیار کئے جائیں اور ان میں بعض ایسے بھی ہوں جو رسماً مروج ہوں یا ممنوع تو ان کو کیا کہیں گے اور پانچویں یہ کہ اگر کسی عمل کی تعمیر میں متعدد اجزا مستقل ہوتے ہوں اور انہیں ہر نظر رکھتے ہوں اور بعد کو ایک کے مقابل میں اور کو دبا دیں تو اس طرح کے عمل کو یعنی جس میں بعض قدریں بہت نمایاں اور بعض بہت دبی ہوں کہاں پر رکھیں گے۔ کیونکہ جو دور حاضرہ میں ہوا ہے وہ بس اسی قدر ہے۔ مثلاً جہاں یونانی اثر ہو چکا ہی نہیں یا ماند پڑ گیا جیسے ہندو اور ہارنیشیاں وہاں متعارف اور جانی پہچانی چیزوں کی شبیہوں کے علاوہ خالص خیال اور تصورہ شکلیں بھی بنائے گئے اور مصوری اور بت گری میں ایک رمز ہی طرز بیان مروج تھا۔ کیونکہ وہ ہیأت گری کو ہیأت سے اہم تر سمجھتے تھے۔ تجلی کو صورتوں میں ڈھالتے تھے۔ اور صورت کے کسی شے سے تطابق کا خیال اٹھا دیتے تھے، کافی کے ہندوستانی بت اور مریخ کے ہارنیشیاں نقوش کو انھن اور اساسات کے نقوش ہیں اشخاص کے نہیں۔ اور آدمی کی صورت گری کی حیثیت سے ظاہر ہے کہ دونوں غارت ناکامیاب ہیں۔ یونانیوں کا نظریہ ہی اور تھا۔ وہ ہیأت پر گئے۔ اور ہیأت کو مشاہدات کے ساتھ تطابق میں رکھنے کیلئے محض خیالی باتوں کی ہیأت گری کی طرف مائل ہی نہ ہوئے یونان کے

نقش قدم چلنے والوں میں وسطی اور مابعد کے مغربی آرٹ میں رمزی طرز اور
یا ترمج ہی نہ تھی یا محض نام نہادی تھی۔ انقلابیوں نے اسکو رائج کر دیا۔
اطالوں نے یعنی تیرھویں چودھویں اور پندرہویں صدی کے فنکاروں
نے حقیقت سے تطابق رکھنے کے نظریہ کو ملحوظ رکھا۔ رنگ پھل، شیشہ رنگ
وغیرہ کو کام میں لا کر ایک اثر پیدا کیا۔ انقلابی امپریسینٹ اسی مقصود
کے حصول کیلئے روشنی اور رنگ کو اور طرح استعمال کرنے لگے۔ اور روشنی
کی دلکشی کے غلبہ میں رنگ کے ملان وغیرہ کے رسمی تصورات کی طرف
بے رخی برتنے لگے۔ اس پر پیرس نے "ولسے کچھ اور ردھے کے لٹھون
رسمی قدروں کی طرف بے اعتنائی اور بڑھادی۔ وہ روشنی کے نہیں اپنے
مدعا کے دیوانے تھے۔ ان کو اپنا "اظہار" اپنا بیان "طبیعت" منظور
تھا۔ عام ازمین کہ ان کے اظہار کے مفہوم تک کوئی پہنچے یا نہ پہنچے
انھوں نے اظہار مدعا کی خاطر سریع الفنی یعنی کسی اصل سے تطابق کے
معیار کو بہت ڈھکیلا کر دیا۔ اور اس منزل تک پہنچ جانے کے بعد
یعنی کسی خارجی شے سے تطابق کا معیار ڈھکیلا کر دینے کے بعد خود مدعا
ہی کا سرچشمہ تحت الشعور میں منتقل کر دینا چنداں مشکل نہ تھا۔ یعنی اب
عالم شہود نہیں بلکہ تحت الشعور موضوع غن ہو گیا اور اس پر عالمی
جنگ سے تاثرات نے یورپ میں وہ اثر ڈالا تھا کہ اس اثر کا بیان
رمزی اشارات کے سوا شاید اور کسی ذریعہ ممکن ہی نہ تھا۔ اور تحت الشعور
عناصر کے آرٹ کا سرچشمہ ہو جانے میں رمزیت کا زور بڑھانا گریز تھا۔
رمزیت سے بالکل دراوا ایک اور طرح بھی تھا اپنی اور کشاہم کے خلاف
ایک تحریک اٹھی جس میں تصویر کسی "شے" کی ہوتی ہی نہیں جو تطابق

اور کشاہم کا سوال بھی پیدا ہوا۔ تصاویر کا موضوع "شے" یعنی کوئی متعارف
چیز ہوتی ہی نہیں۔ موڈل کچھ ہوتا ہی نہیں۔ موڈل اسٹوڈیو سے مفقود ہو گیا
اور "کرہ" "ہیات" وغیرہ موضوعات ہو گئے۔ یعنی تجربہ تکنیکی ہیات
کشی۔ غرض ایک رمزی اور ایک ابدی طریق یعنی تجربہ آرٹ کی رائے نیک
پڑی۔ اور اس پڑے یہ ہوا کہ آرٹ کی عام قدر دانی نے فنکار کو مرنی اور
سرپرست کی منت کشی سے آزادی دیدی یعنی زمانے نے موضوع اور
طرز اور انتخاب خود فنکار ہی کو سونپ دیا۔ ظاہر ہے کہ ایک آزاد خود
مختار فنکار جو اپنے موضوع اور طرز اور دونوں کے انتخاب میں آزاد ہو
روایات کی پابندی میں بہت سخت ہو گا۔ چنانچہ ہی ہوا۔ طرح طرح کی
طریز وضع ہونے لگیں اور انواع و اقسام تجربات نے روایات کی لگام
اور بھی ڈھیلی کر دی۔ کیونکہ یہ روایات ایک خود مختار فن کار اور ایک عجیب
فنکار کی تھیں ہی نہیں۔ یورپ میں آرٹ کبھی آزاد رہا ہی نہ تھا اور وہ
ہمیشہ ایک نہ ایک غیر جمالیاتی جزو سے متاثر ہوتا رہا تھا۔ وہاں چین اور
ہندوستان وغیرہ کی طرح آزاد آرٹ تقریباً نابود تھا۔ موضوعات سرپرستوں
کے دیئے ہوئے تھے۔ خواہ وہ کلیسا ہو اور کلیسا کیلئے بہت اور تصویریں
بنوائے، خواہ وہ کوئی امیر اور رئیس ہو اور اعتقاد مذہبی موضوعات دیدے
یا خواہ یو پ اور ملک التجار دونوں کے دونوں شان و شکوہ اور جلال کی
نمود کا ذریعہ فنکار کو بنا کر اپنا ذوق پورا کریں۔ دونوں صورتوں میں ایک
ناجمالیاتی عنصر دخل ہوتا تھا۔ اور فن اس ناچمالیاتی عنصر سے آلودہ ہوتا
تھا۔ مثلاً کبھی تقدس کی تحویل نے شکل بگڑا دی، کبھی امارت کی نمود
بے ہنگام جزیات کی طرف لگے گی، کبھی شان و شکوہ کی نمود نے پیمانہ بگاڑ

دیا۔ اور کل غیر متوازن طور پر وسیع یا بھاری یا تفصیلی ہو گیا۔ کبھی بے وضاحتی جگہ
نے ظاہری صورت بگاڑ دی۔ مثلاً آلٹر کے ایک ایسے گوشے میں تصویر بنانی
پڑی جو بالکل بے موقع پڑتا ہو۔ اور کبھی متضاد تقاضوں کی تعمیل کے ایسی
ہیئت طرازی پر مجبور کیا جو متضاد تقاضوں کی تعمیل میں ممکن نہ ہو۔ مثلاً
مثلاً رحم، معصومی، سہروردی وغیرہ کی ہیئت نہیں بنائی جاسکتی جو خارجی اہل سے تطابق
رکھتی ہو۔ مگر یونانی فن جس کا یورپ پر ہوتا تھا وہ اس طرح کے تطابق کو ناگزیر قرار
دیتا تھا۔ اور فن کاری سے مراد ایسی ہیئت کاری تھی جو مشاہدات عالم
سے تطابق رکھتی ہو۔ ظاہر ہے کہ ایک خود مختار فنکار اپنے کو اس طرح دوسرے
کی مرضی پر نہیں بھجھوڑ دے سکتا تھا۔ اور موضوعات کے انتخاب اور طرز ادا
میں اپنے کو اس طرح کی روایات و رسوم کا پابند نہیں مان سکتا تھا۔
اور یہ بھی ظاہر ہے کہ انیسویں صدی کے آخری ربع میں یا بیسویں صدی
کے بالکل اوائل میں جن تصورات، نظریات اور محرکات کے تحت فن
پلنے لگا اُس سے جو عمل وجود میں آئے گا وہ اُس طرح کا نہیں ہو سکتا
جنس طرح اطالویوں اور ڈچوں یا عامثال مغربی یورپ والوں کا ہوتا
تھا۔ اور جو خود ایک مرمت شدہ یونانی اصل کا علمبردار تھا۔

اصلاً پوچھئے تو یونانی فن بھی ایک رمزی فن تھا اور اس کی دیات
بھی ایک خیالی تصور کی نقش بندی کی کوششوں کی عملی ترکیبیں تھیں۔
مگر یونانی مزاج ایک عجیب مزاج تھا۔ وہ خیالی تصورات کی نقش بندی
طرف کیا تو ضرور مگر اُس نے خود ان تصورات کا ماخذ مشاہدات کو نظر لیا۔
اُس نے اسکو تخیل کو نہیں سوچ دیا۔ چینی اور ہندوستانی فنکار کا تخیل
وضع ہیئت میں قطعی آزاد تھا۔ اُس کو خود اپنے ذوق جمال کے سوا کسی

اور کو مطمئن نہیں کرنا ہوتا تھا، مگر یونانیوں نے تخیل کو ہیئت گرمی کیلئے
ایک موڈل بھی دیدیا۔ تخیل کو ایک آزاد ہیئت گرمی کے بجائے ایک
تجربیدی اور انتزاعی ہیئت گرمی پر مامور کیا۔ یعنی وضع کردہ ہیئت کسی
ہو جو لاطھوں منفرد مثالوں سے ماخوذ ہو، سب کا لب لباب ہو سب
کی مشترک قدروں کی حامل ہو۔ یعنی موضوع ہیئت ایسی ہو کہ ایک
خارجی وجود سے تطابق رکھتی ہو، ہو بہو کسی کی نقل ہو۔ اور کچھ انھوں نے
کچھ ہندسی اور ریاضیاتی تصورات سے کام لیکر ایک مثالی حسن کی تخیل
اور معیار مرتب کیا۔ یہ معیاری موڈل دراصل تو محض ایک رمزی شے تھی۔
مگر اُس کی رمزیت میں اصل سے ایک قرب اور اصل کا ایک رنگ تھا جو
اُس کو مشہودات سے قرب لاکر اور اُس سے مماثلت پیدا کر کے اسکی
رمزیت میں بھی اصل کا رنگ بھرتا تھا اور اُس کو بالکل اجنبی نہ بنائے
دیتا تھا۔ لطالید والوں نے حسن کی یہ رمزی تخیل قائم رکھی۔ اُن کا عمل
بھی "حسین" اس معنی میں ہوتا تھا کہ ایک صورتہ مثالی قرار کا حامل ہو
تھا۔ اکثر اداون کا کیوزیشن بھی بالکل ہندسی ہوتا تھا اور انسانی اعضاء
اور دیو مالا فی یا مذہبی تصورات کے اتارنے میں وہ رمزیت میں اس حد
سے آگے نہ بڑھے کہ عمل مشاہدات سے بے لاگ ہو جائے۔ اور زمان و
ماحول کے تقاضوں کے آگے انتخاب موضوعات میں سے پابند ہے کہ وہ عام فہم
ہوں۔ غرض عام فہم موضوعات، عام مشاہدات سے ملتی جلتی جسامتیں بن گئیں
اور اقلیدسی کیوزیشن کی بنا پر ایک فن اور فنکاری مروج تھی آپ یونان
رفائیل، میکائیل اینجل، میٹین، رمبران، روبنس کسی کی ایک تصویر کا
مطالعہ کیجئے۔ تصویر ہمیشہ کسی جانی پہچانی، متعارف اور معلومہ شے کی

ہوگی۔ آپ دیکھنے کے بعد اسکو کسی نسبت اور معلومہ "فہم" سے تطابق دے سکیں گے۔ جانی بوجھی کے علاوہ یہ اکثر "مقتدر" اور "اہم" قدر کی حامل ہوگی۔ زیادہ تر تو دیو ملانی، کسی اہم واقعہ، یا اہم شخصیت کی اور گاہے بعض روزمرہ کے واقعات، مشاہدات و حوادث کی جو روزمرہ کی زندگی کی ترجمانی اور عکاسی کی حیثیت سے ایک قدر و قیمت رکھتے ہیں۔ اور اس میں خطوط، روشنی اور فصل وغیرہ کی ترتیب ایسی ہوگی جو اس میں خارجی اشیا و حالات سے ایک تشابہ اور مماثلت بھرے۔ اور فنکار کی تکنیک محض یہ فرض انجام دے رہی ہوگی کہ موضوع کو موثر بنا کر آپ کے سامنے پیش کر دے۔ فن کار کے لئے اس کے علاوہ تکنیک کی کوئی اہمیت بلکہ مقصد نہیں۔ وہ محض ایک آلہ کار تھی جس کا آلہ کار ہونے کے علاوہ اپنی کوئی قدر و قیمت نہیں۔ اب اس سرچ الفہم ہوتی، شناختی شکل کو جو ایک خاص قسم کی فضا میں ایک خاص فصل پر رکھی ہوئی ہے کسی انتہا پسند جدید فنکار کے عمل کے قبل میں رکھ دیجئے۔ مثلاً پکا سو، چھاگل، مور، اور باربر عملوں کا مطالعہ کیجئے۔ ساری تصویریں کوئی ایسی شے ہی نہیں جسکو آپ کسی معلومہ شے سے منسوب کریں جس کو اصل سے تطابق اور غیر تطابق کی معیار پر تول سکیں تصویر آپ نظر میں ایک دم دھنسی ہوئی، روشنی کی تقسیم ایسی جیسی آپ نے کبھی دیکھی نہیں، اور رنگ اس طرح سے جیسے لڑکوں کے کھیل کی پینٹیں ہوں۔ اور اس پڑہ یہ کہ موضوع مذکور ہی نہیں، یا ایسا موضوع مذکور ہے جس سے آپ مشہود کو کسی طرح مربوط ہی نہیں کر سکتے۔ مثلاً پردے پر سامنے ایک عجیب الخلق ہوتی ہے جس کے

مختلف اعضا مختلف جانوروں کے ہیں۔ سر مور کا، گردن بارہ سگے کی، تھوکن کی جگہ چھوٹی سی ایک گلاب کی کٹی، اور موضوع کی جگہ میں کی کسی حسین رفاصہ کا نام۔ اب آپ تصویر کو بے منہ کام اور بے ربط سمجھ کر جو ادھر ادھر بھٹکتے ہیں تو واہ واہ کی صدا سے فضا گونج رہی ہے۔ دیکھیں پکا سو ہی کا کام تھا۔ اور کردار بھی کی تو انتہا ہو گئی۔ کجخت لیونلا کو بھی قدرت نے یہ آنکھ نہ دی کہ مونا لیزا کا کردار اس طرح دیکھ سکتا۔ اور اس کا تخیل ہی مہیات کاری میں یہ طرز او وضع کر سکا۔

مگر غور سے دیکھئے تو شبیہ کی عجیب الحاقی اور بے ربطی صرف طرز او ہی کی وجہ سے ہے۔ یعنی تصویر میں جو طرز تحریر اور ادائیگی مطلب کی مروج ہے اس طرز تحریر میں مرقومہ عبارت یعنی "تصویر" بھدی، نامربط اور بے مفہوم معلوم ہوتی ہے۔ ورنہ اگر اسی مصورانہ عبارت کو ادبی طرز تحریر میں منتقل کر دیجئے تو ادبی عبارت بے ربط اور بے مفہوم نہیں معلوم ہوتی۔ کیونکہ رفاصہ کی لفظی تصویر بھدی۔ نامربط اور بے معنی نہیں۔ گردن ہرن جیسی، لب گلاب کا پنچہ، اور سر میں سڑو حسن کا نشہ۔ محض مصوری کو رمزی اور نمائندگی کر دیا ہے۔ یعنی مصورانہ طرز او میں شبیہ اور استعارات کو مروج کر دیا ہے۔ اور چونکہ نمائندگی اور رمزی صورت طرز او میں مروج نہیں بلکہ اس کے مطابق اور تشابہ کے اصول کے منافی ہے اس وجہ سے یہ طرز او عامتہً سمجھ سے بالاتر اور مورد عقاب ہے مصور عالم شہود کا نمائندگی اور رمزی یا شبیہ و استعارات میں بیان نہیں کیا۔ وہ اس کی نقل اتار رہا ہے جیسا وہ ہے ویسا ہی دکھاتا ہے۔ اس کا سارا فن اور ساری روایت یہی ہے کہ عمل کو اصل سے ملا دے۔ اصل

کا دھوکا دیدے۔ آدمی کے سر کی جگہ مور کا سر بنا کر "سر میں غرور حسن کا نشہ" کا مفہوم ادا کرنے کی ترکیب مروجہ اصطلاح میں "مصور" نہیں مانی جاتی۔ گو یہ درست ہے کہ مصوری کی طرز ادا میں یہ مفہوم ادا ہی نہیں ہو سکتا۔ "سر میں غرور حسن کا نشہ" کوئی مخصوصہ نہیں ہی نہیں جو تصویر میں بیان ہو سکے۔ مگر کیا مصور اس کے ادا کرنے کی کوئی طرز اختراع کرنے کا حق نہیں رکھتا؟ وہ اپنے موضوعات کی تلافی میں خود اپنے تحت الشعور کی دنیا میں قدم نہیں مار سکتا؟ اور کسی غیر کی تصویر اتارنے میں اس کی نفسیاتی تحلیل نہیں کر سکتا؟ بلکہ یوں کہے کہ کیا جس حد تک اس طرح کا نقیبائی مطالعہ مروج تھا اس سے کچھ اور آگے قدم نہیں نکال سکتا؟ نہیں کہا جاسکتا کہ موضوعات کی ان توسیعات میں، اور ان توسیعات کے مصوری میں ادا کرنے کے لئے اس کی طرز ادا میں جو اختراعات ہوئے ہیں ان میں قبول کا مادہ کہا نہیں مضمر ہے۔ اور یہ موضوعات و اختراعات مانوس ہو کر مقبول ہو جائیں گے یا ان میں اور مصوری میں اس قدر بعد اور تخالف ہے کہ یہ گلدستہ طاق نسیاں ہو کر رہ جائیں گے۔ فیصلہ وقت کے ہاتھ ہے یعنی کڑوروں آدمیوں کے ایک کافی عرصے تک نجات دہر شدہ رجحان پر۔ مگر وہاں بدیہی ہیں۔ ایک تو یہ کہ یہ اس راستے پر نہیں جس پر مغربی مصوری ڈھائی ہزار برسوں سے چل رہی تھی یعنی پیشہ کشی نہیں۔ اور دوسرے یہ کہ یہ "عرفی" معنی میں حسین نہیں یعنی اس معنی میں حسین نہیں جو یونانی مفہوم حسن سے ماخوذ ہو۔ مگر ساتھ ہی ساتھ یہ دو باتیں بھی اسی قدر بدیہی ہیں کہ دنیا کے فنون میں اب وہی ایک شاہراہ نہیں جو یونانیوں

نے ڈھائی ہزار سال قبل کھولی تھی۔ اور بھی شاہراہیں ہیں اور ان شاہراہوں پر اس سمت چلنے کے سامنے پوٹ بھرے پڑے ہیں۔ اور دوسرے یہ کہ یونانی اصطلاح میں "نا حسین" ہونے کے باوجود بھی قبائلی اور نسلی فنون نے دل اڑایا ہے اور مقبول ہو گئے ہیں۔

موضوع اور طرز ادا سے درگزر دوسری بات جو اسی قدر مردود، مورد عتاب اور تنبیہ کا سامان بن گئی ہے وہ یہ ہے کہ بعض فنکاروں نے کسی ایک قدر مثلاً روشنی، خطوط کے روم، یا جسامتوں کے توازن و تناسب ہی کو موضوع بنا ڈالا ہے۔ اور اور تمام قدروں کو بالائے طاق رکھ دیا ہے۔ روایتاً روشنی، نظام خطوط یا جسامتوں کا توازن محض ایک تکنیکی قدر تھی جو پیشہ ہیں، اتارنے میں خود ایک جزو لاینفک کے طور پر درمیان میں آجاتی تھی۔ ہر تصویر پر جب اقلیسی شکلوں، چند سیدھے، پیڑھے، آگے خطوط کے سوا اور کچھ نہیں۔ اور خطوط کے ملاپ سے کچھ نہ کچھ شکل ضرور ہی پیدا ہو جائے گی۔ اب یہ خطوط اور ان سے بنے ہوئے دائرے اور قوس اور مربع اگر رنگین روشنائی سے نلکے جائیں یا بھر دے جائیں تو رنگوں کا ایک ڈیزائن اور ٹرن کھڑا ہو جائے گا۔ پہلے اس طرح کے جزئیات صرف ایک عمل کے جزو کے طور پر آجاتے تھے۔ اصل غلے غلے کا موضوع مثلاً "غروب آفتاب" یا "چاندنی رات" یا اس قسم کی کوئی شے ہوتی تھی جو وہ مصوروں نے "شے" کو پردے سے باہر ڈھکیل دیا۔ اور صرف شکلوں کو پکڑ لیا۔ یا توازن کو پکڑ لیا۔ یا روشنی کو پکڑ لیا۔ اور اس پکڑے ہوئے جزو کے سوا اور کوئی تو بالکل ہی نکال چھوڑا یا صرف یونانی سادہ داخل دیدار مثلاً پردے پر صرف دو تین مشیلیں اور دو

ایک دائرے بنے ہوئے ہیں۔ اس کے سوا اور کچھ نہیں۔ مگر ان جسماتوں میں ایک لطیف توازن ہے۔ یا ان کی اقامت میں ایک عجیب روم ہے۔ یا ان کے آپس میں اغل بغل واقع ہونے سے رنگ کی ایک عجیب بہار کھل رہی ہے۔ غرض چند بے مفہوم دائرے اور ٹیلیں وہ لطف پیدا کر رہے ہیں جو ایک تصویر بلکہ ایک پھول اور چین کا تختہ یا فسق کے دیکھنے سے ابھرتا ان میں تمام تکنیکی قدریں بڑی خوش اصولی سے منصوب ہیں۔ اور چونکہ عمل انھیں قدروں یا ان میں سے کسی ایک یا دو کے مشہود بنانے ہی کیلئے وضع کیا گیا ہے اس لئے جہاں تک اس قدر بقدر ذکا تعلق ہے وہ تمام و کمال جلوہ گر ہے۔ اور ظاہر ہے کہ تمام قدریں اس طرز میں زیادہ کامیابی سے دکھائی جاسکتی ہیں۔ کیونکہ یہاں پر تو دائرے، ٹیلیں، اور قوس و مرتجعات اور ان کی رنگ پر اسی کے دکھانے کے لئے یکجا ہی ہے۔ اگر آدمی کی شبیہ بنائی جائے یا کوئی لینڈ اسکیپ بنایا جائے تو کھلا اس طرح کے ترشے ہوئے دائرے، قوسین اور ٹیلیں اور جگہ کے اعتبار سے اتنے موزوں فصل پر، اور جسماتوں کے اعتبار سے آپس میں اس قدر متناسب، اور متوازن کے اعتبار سے اس قدر متوازن، یا رنگ کے اعتبار سے اتنے ہم آہنگ، یا روشنی اور تاریکی و سایہ کے اعتبار سے اس قدر مرتبہ کہاں سے کہا جائے جاسکتے ہیں۔ آنکھوں کی درمیانی تفصیل مقرر رہیں، ٹیلیں مقرر ہیں۔ ایک آنکھ کو ایک طرح کی روشنی میں رکھنے کے بعد دوسری کی ایک بہت محدود ہی پہچانے پر مبنی جاسکتی ہے۔ علیٰ ہذا القیاس جسماتوں کی جھپیں، ان کی جائے وقوع، امکانی شب فراز اور مجموعی شکل کا خاکہ قدر نامرتبہ ہے اور کوئی مجوزہ نقطہ آغاز سے

چلنے کے بعد بہت محدود پہچانے پر متنوع ہو سکتا ہے۔ غرض آدمی کی تصویر اتارنے میں محض تکنیکی بہار نہیں دکھائی جاسکتی۔ یعنی بہت محدود دائرے کے اندر دکھائی جاسکتی ہے۔ اور وہ محض تکنیکی مظاہر ہیں مبدل نہیں کر دی جاسکتی۔ کچھ تکنیکی بہار دکھانے کیلئے، یعنی بجز ان بہار کے اور کچھ نہ دکھانے کیلئے تصویر اور بت کا شبہا ہمت برداری کے بوجھ سے آزاد ہو جانا اور اس بار کو فن کے کندھوں سے اتار کھینکنا لازم تھا۔ اور وہ اب ہو گیا۔ تصویریں اور مجسمے کسی شے کے نہیں ہوتے۔ وہ معرہ ہوتے ہیں، "ابیسٹریکٹ" ہوتے ہیں۔ یا پھر فنکار کے تحت الشعوبی عناصر کے رمزی اشارات ہوتے ہیں۔ یا سنگ اور دھات یا اور ملائی وسائل کی خصوصیات کے مظاہرات ہوتے ہیں۔ مثلاً مور کا سنگی بت وہ ہوتا ہے جو کسی پتھر کا کوئی ٹکڑا آدمی یا گھوڑے کی شکل میں مبدل ہو جانے پر ہوتا۔ وہ دراصل آدمی یا گھوڑے کا بت نہیں ہوتا۔ وہ سنگ اور دھات کا بت ہوتا ہے۔ اس طرح کے غلوں کے بارے میں یعنی فن کا محض تکنیک کی بہار بنادینے کے نظریہ و رویہ کے بارے میں بھی نہیں کہا جاسکتا کہ اس کی قسمت میں قسام ازل نے قبول اولیٰ مگر کس قدر رکھی ہے۔

جمالیات کے گھر میں آگ لگ گئی ہے۔ مگر اسکی مثال دیسی ہے جیسی امر اور دوسرے گھروں میں اکثر لگ جاتی ہے۔ جہاں گھر کی کوئی ماما مالک کا دل اڑا کر ماما سے "ملکینی" بن جاتی ہے۔ پہلی ملکینی کے دعا گو تو اس کو بلا گالی گلوچ مان لینے سے رہے۔ اور مقابل کی او سہیلیاں بھی جلی بھنی ہی رہیں گی۔ اور اغلباً محلے یا شہر کے مولوی صاحب

اور پیش امام صاحب دیر سچی کبھی ناک کھبوں چڑھائیں گے اصولاً
اس کی کوئی وجہ نہیں مل سکتی کہ ایک چیز جو تاریخی ارتقا میں اتفاقاً اوائل میں
”بیوی“ بن گئی وہ بیوی ہی بنی رہے۔ اور جو ماما ہو وہ تا اب ماما ہی
رہ جائے۔ یعنی اگر روایتاً تکینک اور وسیلہ محض ایک ذریعہ اور واسطہ
تھی تو وہ تا اب اپنا اضافی مقام نہ بدے۔ اور اس سے تو انکار ممکن
ہی نہیں کہ نئی ملکیتی ٹھسے میں کچھ کم نہیں۔ بلکہ نخرے تے اور بن بھن میں
اور سوا ہے۔ ان جدید تحریکوں کی پیداوار کو اگر اس طرح کی عینک
چڑھا کر دیکھا جائے جو اس کے خلاقوں، ہوا خواہوں اور مداحوں کی
آنکھوں پر چڑھی ہے تو اس میں ایک خاص سم کا حسن، لطافت اور دلکشی
موجود ہے۔ اور اس حسن، لطافت اور دلکشی کو یہ کہہ کر مہیا نہیں قرار دیا
جاسکتا کہ وہ یونانی مذاق سے میل نہیں کھاتا یونانی روایت کے سلسلے
میں نہیں آتا۔ فن کے رخ کو موڑ دیتا ہے۔ تنقیدی معیاروں کی اضافی
مراتب میں تفرقہ ڈال دیتا ہے۔ عوام میں مقبول نہیں ہے۔ عوام کیلئے
قابل فہم نہیں ہے وغیرہ وغیرہ۔ کیونکہ یورپ کی چھوٹی سی دنیا کے
علاوہ یونانی سکے کہیں مروج ہی نہ تھا۔ یونانی روایت کہیں رہنا ہی نہ
تھی۔ فن کا کوئی ایسا رخ نہ تھا جو تمام عالم کیلئے قبلہ نما کہا جاسکے مغربی
قدریں نہ مغرب کے باہر کہیں مقبول تھیں اور نہ کہیں سچے الفہم۔ تو اگر فنون
کی دنیا مغرب کے مرادف نہ سمجھی جائے اور روایت کی بنیاد زمانی اور مکانی
اعتبار سے وسیع کر دی جائے تو ان جدید تحریکوں اور ان پیداوار کو
اتنی اجنبی نظروں سے اور اس قدر اجنبی سمجھ کر دیکھنے کی کوئی وجہ نہیں۔
اعتراض یہ ہے کہ یہ رنگ، روشنی اور اقلیدس کا کھیل ہے۔ مگر ایک معنی

میں ہر تصویر اور بت رنگ، روشنی اور اقلیدس کا کھیل ہے کیا ہم اٹالو
اور فلیمیش تصویروں میں انھیں قدروں کا مطالعہ نہیں کرتے؟ کیا اٹلے
کمالات اسی تکینک میں نہیں بیان کئے جاسکتے جس میں جدید عمل کے
بیان ہوتے ہیں؟ تو پھر انکو ایک دم کوئی دوسری شے کیوں قرار
دیدیا جائے؟ جس طرح بعض تخیلہ کو ائف ایسے ہو سکتے ہیں کہ متعارف
اور قابل شناخت صورتوں ہی میں منتقل ہو کر پورا زور اور لطافت
دکھائیں اسی طرح بعض ایسے بھی ہو سکتے ہیں جو حالص فی ہیا تو
اور قدردوں ہی میں اپنا حسن منتظر لا سکتے ہیں۔ جدید فنکاروں
کے سینکڑوں ایسے مطالعے ہیں جو متعارف موضوعات سے علیحدہ
ہی ہو کر ممکن تھے۔ جو کسی متعارف صورت کے قالب میں ڈھائے ہی
نہیں جاسکتے۔ اور حقیقت یہ ہے کہ یہ تحریکیں اور طرز و عنوانات ادا
کافی حد تک اسی احساس کی پیداوار ہیں کہ بہت سے کوائف طرز قیام
میں دکھائے ہی نہیں جاسکتے۔ اور پھر شاید یہ بھی ہوا ہو کہ بعض سائنٹفک
انکشافات نے نئی ایجاد و اختراع کے راستے دکھائے ہوں۔ اور بعض
سائنٹفک ایجادات نے پرانی راہیں تنگ کر دی ہوں مثلاً کیا کیمیا
کی ایجاد کا فن پر کوئی اثر نہ ہوا ہوگا؟ کیا اس نے شبیہ سازی کو اس
بات پر مجبور نہ کیا ہوگا کہ فن کارانہ شبیہ سازی کوئی منفرد خصوصیت
پیدا کرے؟ اور کیا آواز کے متعلق نئی حقیقات نے نئے نئے تجربوں کی
راہیں نہ کھولی ہوں گی؟ کیا تحت الشعور کی طرف رجوع میں ایک
منفرد خصوصیت کی تلاش کا عنصر کبھی ذخیل نہیں؟ اور کیا ابیٹریکیٹ
آرٹ اور کنپیشنزم میں کیمیا سے گریز یا مقابلے کا عنصر نہیں؟

اور یہاں پر ایک حد تک، مگر ایک ہی حد تک، یہ بات بھی مانی
پڑتی ہے کہ اگر کرتے کے حیب و گریبان دھجی ہوتے ہوتے صرف زنا کرنا
دو چار دھاگوں میں مبدل ہو جائیں تو ان کو اپنے پرانے نام "کرتا" سے
سے کیوں موسوم کیا جائے؟ پکا سوا اور چھا گل کے بنا سے ہوئے بعض
عمل اسی مقام کو پہنچ جاتے ہیں۔ اور امیر شینرم کے بعض غالیوں
کا رنگ اور روشنی کے ساتھ "کھیل" تقریباً اسی حد کو چھونے لگتا
ہے۔ فنکار اپنی تخلیق میں ضرور آزاد ہے۔ اور اپنے عجوبے، انوکھے
اور غیر معمولی تجارب کے اظہار اور اظہار کیلئے طرزیں ایجاد کرنے میں
اور اپنے مادی ذرائع اور وسائل کے استعمال کرنے کے طریقوں میں
قطعی محکوم نہیں۔ مگر وہ لغت پر متصرف نہیں ہو سکتا۔ وہ دھجیو کو
کرتہ نہیں کہہ سکتا۔ اس طرح نئے انتہائی غلوں کو یا تو تنقیداً ناقص قرار
دیکر خاکدان میں ڈال دینا ہوگا۔ یا اگر کسی نئے فن کے کامیاب نمونے
ہیں تو اس کیلئے لغت میں ایک نیا لفظ بھی بڑھانا ہوگا۔ مگر کیا رہنمائی
کی صدیوں تصویروں میں بعض تصویریں، اور شیک کے سونٹوں میں
بعض سونٹ، اور میر کی غزلوں میں بعض غزلیں خاکدان میں بھیک دینے
کے لائق نہیں؟ غریب پکا سوا اور چھا گل کوئی اتنے بے قسم کے مجرم نہیں خواہ
ان کے بعض عمل کسی قدر اچھے ہوں۔

اور دوسرے ایک بہت پیچیدہ اور مرکب شے کے سارے یا اکثر
اجزائے ترکیبی کی طرف بے نیازی بہت کر صرف ایک یا دو میں غلو کرنا
عمل کی افادیت کی نوعیت میں تخصیص اور کمی پیدا کر دیتا ہے۔ بعض لکیر کے
فقروں کی طرح یہ کہہ دینا کہ ان میں افادیت کا عنصر کا عدم ہے بذات

خاص ایک بے قسم کے غلو کی مثال ہے۔ مگر افادیت کی تعیم میں کمی اور
نوعیت میں تجدید و تخصیص ناقابل انکار حقیقت ہے۔

اور کچھ یہ جذبات سے زیادہ احساس کے پروردہ ہیں۔ اور ایک
ایسی شدت احساس کے جو پھللا ہٹ اور بے چینی پیدا کر دیتی ہے۔
جو فنکار کو بے قابو اور پھیل کو منتشر کر دیتی ہے۔ یہ متخیلہ شدت احساس
سے اس قدر پر اگندہ ہو جاتا ہے کہ احساس کو کسی بدل میں مبدل
ہی نہیں کر سکتا۔ بدل کی تخلیق و تعمیر کی رحمت کا تحمل ہی نہیں رکھتا۔ اور
صرف رمزی، ایمانی، یا گاہے غرض جلی اشارات و علامات وضع کر کے
یا آسودہ ہو جاتا ہے یا آگے بڑھ جاتا ہے۔

مگر نئے اور پرانے، اجتہادی اور روایتی، انقلابی اور مروجہ کا
نقطہ تصادم دراصل بہت قدیمی، بنیادی اور اساسی ہے۔ کوئی عارضی
اور سطحی تصادم نہیں۔ میں نے اس کو رائی کھڑا یا ہے۔ اور روئے آب پر
ایک ضعیف سی لہر اور چلے کی بیانی کا طوفان بتایا ہے۔ بظاہر یہ دونوں
بیانات متضاد معلوم ہوتے ہیں۔ یعنی یہ کہ تصادم بنیادی اور اساسی بھی ہو
اور رائی اور خفیف سی لہر اور محض چلے کی بیانی کا طوفان بھی ہو۔ مگر دونوں
درست ہیں۔ اور دونوں میں مطلق تضاد و مخالفت نہیں۔ پہلی صورت
میں انقلاب، ایک تواریخی واقعہ کی حیثیت سے ذہن میں ہے۔ اور
دوسری صورت میں ایک نظری اور اصولی مسئلہ کی حیثیت سے۔ پہلی
صورت کے پس منظر میں تمام اصناف فنون اور تمام روئے زمین ہے۔
اور دوسرے کے چھوٹی سی مقامی اور نسلی روایتوں کے عالمگیر بنجانے
کی جدوجہد ہے۔ اک امکان کے حقیقت میں مبدل ہو جانے کا تماشہ ہے۔

پہلی صورت میں ادھر کوئی پون صدی کے رجحانات اور انکی نشوونما ہے۔
اور دوسری میں ان رجحانات کی قدیمی داغ بیل ہے۔

اگر تمام اصناف فنون لطیفہ، اور زمان و مکان کا وسیع ترین دائرہ ذہن میں ہو تو "انقلاب" اک تماشائے بے بنیاد اور اک نمود بے وجود کی طرح کا فور ہو جاتا ہے۔ اس تمام تماشے کی نمود اور دکھاو کا پس منظر محض فنون لطیفہ کے اصناف اور زمان و مکان کے دائروں کی تحدید کی وجہ سے پیدا ہو جاتا ہے یعنی اگر صرف بصری فنون یا مخصوص مصوری اور بت تراشی پیش نظر ہوں۔ اور موسیقی، ہندسی اور ادب وغیرہ پس منظر میں نہوں۔ اور صرف ادھر سات آٹھ صدیوں کے فنون ذہن میں ہوں۔ اور صرف مغربی یورپ نظر کے سامنے ہو۔ ورنہ اور فنون اور زمان و مکان کے پس منظر میں "جدید" نظریات اور ان پر کاربندی کا عنصر اس قدر شہید ہے کہ اس کا ابھار دینے والا اور نمایاں کر دینے والا پس منظر ہی دھندلا اور ماند پڑ جاتا ہے اور اس تماشے کی نمود اور دکھاو سے گیلے جس پس منظر کی ضرورت ہے اس کے دھندلا اور ماند پڑنے ہی تماشہ کا فور ہو جاتا ہے جس طرح سینما کی تصویر میں اپنی نمود گیلے ایک تاریک پس منظر کی مرہون ہیں اور روشن پس منظر ہی نابود ہو جاتی ہیں۔

جس پس منظر میں غم ہو کر تماشہ غائب ہو جائے گا، اور جس کے عدم میں ابھرتے گا اس کا جا بجا تذکرہ آچکا ہے۔ اس کو دھرائے کی ضرورت نہیں۔ مثلاً آپ دیکھ چکے ہیں کہ ادب میں رمز اور تخیلی طرز بیان عام ہے۔ تشبیہ اور استعارے بلا تکلف آتے ہیں۔ اور اس طرز ادا

سے مطلب غبط نہیں ہو جاتا۔ اور ادب کے علاوہ بھی مخصوص زمانے پر رمزی اور اشاراتی بیان خود نقاشی اور مصوری میں بھی مروج تھا۔ جدید مصوروں اور نقاشوں نے تصویر اور بت کی تخلیق و تعمیر میں اس طرز ادا کو مروج کر دیا ہے۔ ان دونوں فنون کی طرز ادا اور عبارت آرائی میں یہ عناصر داخل کر لئے ہیں۔ یعنی انھوں نے فقط ایک فن کی بات دوسرے میں رائج کر دی ہے یا صرف ایک مکانی انتقال انجام دیدیا ہے۔ اور اس میں کثرت کر دی ہے۔

اسی طرح محض تکنیک کا تکمیل اور نرمی تکنیکی قدروں کے ساتھ شغف اور انہماک ادب میں ہمیشہ اور ہر جگہ مروج رہا ہے کسی زبان کے ادب اور کسی مقام اور زمانے کی تصانیف میں لفظی کاریگری اور اسکے مظاہرے میں مزے لینے کا تماشہ نامانوس اور غریب نہیں مضامین اور بدائع پر بیان کی اساس قائم کرنا ہر جگہ اور ہمیشہ ایک گروہ کا پیش اور عمل رہا ہے۔ اور پھر ادب کے علاوہ ہندسی میں تو دھن کی نمود تکنیکی ہمارے علاوہ اور کوئی صورت ہے ہی کیسا سکتی ہے؟ اس کے نفسیاتی عنصر میں بسط وقت کتنا ہوتی سکتا ہے؟ وہاں تناسب توازن روم، خطوط، حجم اور جسامت کے سوا دھرائے ہوئے موسیقی میں بھی اکثر و بیشتر توازن، تناسب، روم، اور ہم آہنگی کے تماشوں سے سوا لطف کی اور کوئی صورت کم ہی پیدا کی جاسکتی ہے۔ جدیدی گنہگار ہی مگر گناہ "صغائر" میں ہے۔ خدا نخواستہ کوئی نیا خدا بنا لینا یعنی شرک و کفر نہیں۔ انھیں نے الفاظ اقبال صرف اور فنون کی طرز فقار، اڑائی ہے۔

تو اس اعتبار سے کہ وہ اور فنون اور اور زمان و مکان کے پس
منظر میں کا فور ہو جاتا ہے اور اپنی سیمیا سی نو کیلئے مصنفی، مکانی
اور زمانی پس منظر کی تحدید کامرہون ہے نئے اور پرانے کا تصادم محض
جائے کی پیالی کا طوفان ہے۔ مگر یہ دراصل ایک اساسی، بنیادی
انزلی اور قدیمی اختلاف ہے جس نے زمانی اور ماحولی راکت و رجیم اٹھا کر
معاصر جنگی لباس پہن کر، اور جدید آلات جنگ سے لیس ہو کر نصف
صدی سے کچھ اوپر سے امپریش نزم، کیو بزم، ایڈیٹر کرٹ آرٹ اور
سر برلیزیم کے نام سے فرانس کی سر زمین میں سر اٹھایا ہے اور چونکہ
فی زمانہ فرانس مغربی فنون کا کعبہ قبلہ نمائے اس لئے چوکھڑا کعبہ
برخیز و گجائندہ مسلمانوں کی سہی ایک کیفیت یورپ کے فنی دین میں
پیدا ہو گئی ہے۔ اور چونکہ اس زمانے میں پیرس وہ بت طنانہ ہے جس کی
»جو بات نئے کی وہ زمانے میں چل گئی« کی مصداق ہے اور تمام دنیا
کے شوقین اور طرحدار فن کا راسی کا دم پھرتے ہیں اس لئے یہ طرزیں
اور روشیں ایک عالمگیر وضع اور رجحان بن گئی ہیں۔ مگر درحقیقت نئی
بوتل میں پرانی شراب« والا مضمون ہے۔ اور یہ جنگ ٹخیلہ، منصورہ،
مخلوقہ، منفردہ اور نقلیہ، معلومہ اور حقیقیہ کی ہے یعنی فنون کو کیسا ہونا
چاہیے؟ فنون کیا ہیں؟ اور زندگی میں کس ضرورت کو پورا کرتے ہیں؟
یعنی یہ وہی پرانا طوفان ہے جو اپنی فلک ہوس بلندی پر اپنے منفرد
انداز میں اور اپنی اساسی صورت میں افلاطون نے اٹھایا تھا۔ جو اٹھائی
ہزار برسوں سے مسلسل چل رہا ہے۔ اور جس میں ابھی بدتوں چلنے کے
سارے آثار نمایاں ہیں اور جس کو میں نے کہیں اقبال کی زبان میں

»سستیزہ کار رہا ہے ازل سے تا امروز« کہا ہے۔ غرض نئے اور پرانے
اجتہادی اور روایتی کے روپ میں جنگ ان قدروں پر چل رہی ہے
جو ازل سے تا امروز »سستیزہ کار رہیں۔ اور جسیں افلاطون اور ارسطو ایک
دوسرے پر اپنی گمانیں زہ کئے ہیں۔

افلاطون۔ افلاطون تھا۔ اور اپنے تمام اخلاقی سیاسی اور
فلسفیانہ غلو اور انہماک کے باوجود بھی محض ایک سطحی بات نہیں جھگڑ
بیٹھ سکتا تھا۔ اس کا اخلاقی، سیاسی اور فلسفیانہ غلو ایک رنگین
عینک سی جس نے اس کے تماشے کو ایک خاص رنگ میں سج دیا مگر
اس کی آنکھیں ابنا اور کور نہ تھیں کہ سطحیت کو نہ دیکھ سکتیں اور محض
ایک سطحی جھگڑا کر دیتیں۔ چنانچہ اس نے جو پہلو لیا تھا وہ تا اینہم
ایک عقدہ لافعل ہے۔ اور »انقلاب« کا روپ بھر کر معاصر آرٹ کی بنیاد
میں قیامت مچائے ہے۔ بعضوں کا خیال ہے کہ اس نے محض مصلحت
جنگ کی وجہ سے بصری فنون کو محاذ بنایا اور اس جانب سے فنون پر
اپنا دار کیا۔ مگر ڈھالی ہزار برسوں کی عملی صورت حال کے بعد یہ بات
انظر من الشمس ہے کہ یہ محض جنگی مصلحت کا مقصد ہی نہ تھا۔ بلکہ ان
فنون کی اصل و نہاد اور اساس تک پہنچ جانے کا نتیجہ تھا اور ان کی
اساس و اصل و نہاد کو صاف اور عریان دیکھ سکے کار و عمل تھا۔ یعنی
مصورى اور نقاشی جیسے بصری فنون کی اصل و نہاد میں وہ عنصر مضمر
ہے جس پر وہ معترض تھا۔ یہ اسی اساس پر کھڑے ہی ہیں اور کھڑے
ہی ہو سکتے ہیں جس پر وہ اعتراض عارض ہو جو وہ کرتا تھا۔ اطالوی
اور مغربی یورپ کی فنکاری کی تمام ارتقا اسی سمت میں ہوئی جو اسکے

نقطہ نگاہ سے ملعون، حقیر اور رائیگاں تھی۔ یعنی تمثیل گری، کسی شے کی نقل، شبیہ اور مثل اتارنا۔ پس پکٹو، بوڈل کرنا، غیظ دنیا، گچھ کو مشہود بنانا۔ یہ سب کی سب محض شباهت اتارنے کی اور نقل میں اصل کی شان پیدا کر دینے کی کوششیں تھیں۔ اور اسکے سوا ان کا کوئی حقیقی مقصود نہیں۔ یعنی باوجود کچھ اور محض اصل و فوائد کے اصل جو شے ارتقا کی منزلیں طے کرتی گئی اور ترقی کرتی گئی وہ محض نقالی تھی۔ ایک شے کی نقل اتارنا تھی۔ اور نظری فنون میں نقالی سے کنارہ کش ہونے پر یعنی رمز یا شبیہ واستعارے کی سی قدریں رواج دینے میں جو حتمت واقع ہوئی اس کی طرف جہاں پر یہ بیان ہے اشارہ کیا جا چکا ہے۔ یعنی کچھ تطابق اور شباهت قائم نہیں رہ سکتا اور اگر تمثیل و شباهت کی قید بٹھی جائے تو کچھ بہ طرز بیان رائج نہیں کیا جاسکتا اور اس طرز بیان کے رائج کرنے اور رواج پکڑنے میں نظری فنون کی اس خصوصیت سے کہ وہ عینی مشاہدات میں دست برداری کرنا ہوگی کچھ بہت اور تصور یعنی مشاہدہ کام ادب اور رجحان و بیان نہیں ہو سکتا۔ وہ دہلی بیانات یا لفظی تصویر کی طرح ایک چیز ہو جائے گا۔ گردن بہرن جیسی، لب گلاب کے شے اور سر میں غرور حسن، کسی بہت طنز کی لفظی تصویر یعنی تخیلہ رد عمل کے بیان کی حیثیت سے خواہ کسی قدر کامیاب ہو مگر کسی آدمی کی گردن آنکھ کو بہرن کی گردن نہیں معلوم ہوتی لب گلاب کا غنچہ نہیں معلوم ہوتا۔ اور غرور حسن کا نشہ کوئی عینی تجربہ نہیں۔ اور اگر کسی ہیئت میں بہرن کی گردن اور گلاب کا غنچہ دکھا کر کسی اس رمزی طرز ادا کے قبول کے بغیر ہی جو کام چلائی رہی اسکی م اور مور کے سر پہ کچا کر دئے جائیں تو اس مجموعہ ہیئت کو یہ کہہ کر پیش نہیں کیا جاسکتا کہ یہ کوئی عینی مشہود "تجربہ" ہے اور مغربی ہے۔

دہریہ تھی کہ اس نے اپنی ارتقا و ترقی کی راہ شبیہ کشی اور تمثیل گری قرار دی اور قبلہ نما نقل کی اصل سے تطابق کو قرار دیا۔ یعنی وہ محض تخیلہ متصورہ اور مخلوقہ سے دست بردار ہو گئی اور ظاہر ہے کہ "عینی" تجربہ اور شاہدہ کی قید کے بعد یعنی اس قید کے بعد کی تصور اور سبب وہ "مکمل" سبب جو تصور یا اور سبب کے موضوع کی آنکھ میں معلوم ہوئی ہے۔ نہ تخیلہ متصورہ اور مخلوقہ کی گنجائش ہی بہت کم رہ جاتی ہے۔ اور اسکا بہت بڑی حد تک منقولہ حقیقیہ، اور محض بیانیہ ہونا لازماً آتا ہے۔ یعنی اوسط سے خصل جانے کے باوجود نظری فنون باعمل اس کی تباہی ہوئی راہ پر بہت دور نہ چل سکے۔ مغربی بت تراشی اور تصور کچھ ٹھیل ہے۔ ورنہ جمالیاتی عمل کے زمرے ہی میں نہ آسکتی۔ مگر تخیل اعلیٰ حسی بصارت کے زیر فرمان ہے۔ اسکی تکمیل آنکھوں کے ہاتھ میں، اور وہ شبہات و تمثیل کا پابند ہے۔ تخیل شبیہ کشی اور تمثیل گری پر ابور ہے۔ تمام بیانیاتی قدریں تناسب، توازن، ہم آہنگی، روم اور تنظیم و ترتیب وغیرہ اسکے اوزاروں کی جھولی میں ہیں بشرطیکہ وہ ان کو کسی شے، کے وہ جیسی آنکھ کو معلوم ہوتی ہے و بسا دکھانے میں صرف کرے یعنی جمالیاتی قدروں سے منورہ ہیئت کو عینی مشاہدات سے تطابق ہونا چاہیے۔

نظریاتی تصورات کے علاوہ ایک اور عنصر جو اس روایت اور رجحان کے قائم ہونے میں معین و معاون ہوا وہ یہ تھا کہ فنکار خود مختار نہ تھا۔ اور اس کا فن اور جہارت ایسے سرپرستوں اور مربیوں کے تصرف میں تھا جو ان کو اپنے اغراض کا آلہ کار بنائے ہوئے تھے۔ مثلاً اگرچہ کو

۱۱۲
 مذہبی عقائد، روایات اور قصص کی تبلیغ کیلئے کسی آلہ کار، ذریعے اور
 وسیلے کی ضرورت تھی جو انکو عوام تک پہنچا دے۔ گرجوں کے بت
 اور تصویروں دراصل تبلیغ یعنی ناخواندہ، ناترتیب یا فتنہ عوام تک
 رسائی کے وسیلے اور ذریعے تھے۔ یعنی جو کتاب نہ پڑھ سکے وہ دیوار
 پر تصویریں دیکھ لے، مجرب، معتقد، گنبد، بیت، منار، سب دعوت
 نظر دیتے تھے۔ اور سنگ و خشت و آب و رنگ کی زبان میں عیسائیت
 کا وعظ کہتے تھے۔ ظاہر ہے کہ اس ضرورت کو پورا کرنے کیلئے تصویر کا
 معمولی آنکھوں میں دلکش اور نابالغ دماغوں کیلئے قابل گرفت ہونا لازم
 تھا۔ خود ضرورت ہی کی نوعیت میں تصویروں کا عام فہم صورت میں ہونا
 یعنی پیشانی اور پیٹ پر ہونا مضمر تھا۔ گرجوں کے علاوہ امر، روسا میں سے
 جو مرلی تھے وہ یا تو یونانی اور رومی طرزوں کے دلدردہ تھے اور اس
 طرز کی چیزیں مانگتے تھے۔ یا اپنے روزمرہ کے ماحول و واقعات کی گھڑی
 سیر کرنا چاہتے تھے۔ اور دیواروں پر انکی شبیہیں دیکھ کر یہ ذوق پورا
 کرتے تھے۔ اور یہ دونوں ضرورتیں اور تھا تھیں نقل کشی کی شکلیں اختیار
 کر لیتے تھے۔ کیونکہ ذرا سی بدلی سی صورت میں یونانی فن کی کچھ ہی
 روایت تھی۔ اور امر اور روسا رکھی اکثر و بیشتر عوام ہی کا سادہ ذوق
 اور احساس رکھتے تھے۔ یعنی جو جانی پہچانی سرسبز الفہم شبامتبوں
 سے متحرک ہو سکے۔ فنکاری ایک غیر معمولی ذکی آہی کی اولاد ہے یعنی
 فن کار احساس عوام سے کچھ ذکی تر ہوتا ہے۔ اور اس طرح ہونی
 دکاوت سے ہونے حد اور اک میں آجاتی ہے یعنی محسوسہ اور مدد کہ
 ہو جاتی ہے۔ وہی فنی عمل کا تار پود جگر ایک عمل کی صورت میں مشہور

۳۱۱۲
 ہو جاتی ہے۔ ظاہر ہے کہ عوام میں سے بہت سے افراد ایک بڑھتی
 دکاوت کے پروردہ عمل سے محریک میں نہ بھی آسکیں گے اور جس
 تناسب سے عمل میں عنصر خیل ہوتا جائے گا اسی تناسب سے
 وہ عوام سے بعید تر ہوتا چلا جائے گا مگر آپ دیکھ چکے ہیں کہ
 جس مادی ماحول میں فنکار اور فنکاری کام کر رہے تھے وہ چند
 طرح اُس کو عوام سے باندھے ہوئے تھے۔ اور فنکار کا جادہ عمل
 اگر ایک مقررہ "ضرط مستقیم" نہ بھی مانا جائے تو اس سے بھٹک
 کی حد تک سے مقرر تھی۔ اور بہت بڑے فنکاروں کے علاوہ نہ
 کسی کی ضرورت نے اُس کو بھٹکنے پر مجبور کیا اور نہ کوئی بلا ضرور بھٹکا۔
 غرض ارسطو کی رہنمائی کے باوجود نظری فنون بالعموم اسی
 جادے پر چلتے رہے جو افلاطون کے زاویہ نگاہ سے ان کی اصل و
 نہاد ہی کا تقاضہ تھا۔ اور مغرب کے نظری فنون کی تو اسچ اس بات
 کی گواہی دے رہی ہے کہ اُس کا ان فنون کی راہ سے حملہ آور ہونا
 صرف ایک چال نہ تھی بلکہ ایک بڑے گہرے مطالعے اور وقت نظر
 کا ثبوت تھا۔ اور ارسطو کے نظریے کی تواریخی کم گشتگی اور عملاً شرمندہ
 وجود نہ ہونا اس بات کا ثبوت ہے کہ نظری فنون میں اُس کے نظریے
 پر عمل پیرائی کا امکان محدود ہے۔ اگر افلاطون کا نقطہ خیال دقیق
 اور دقیق نہ ہوتا، اور ارسطو کا نظری فنون کی اصل و نہاد سے قریب،
 تو موجودہ انقلاب رو پذیر ہی نہ ہو سکتا۔ اور کب کا کب بغیر انقلابی
 صورت لے فنون کی روایات میں مبدل اور ضم ہو چکا ہوتا۔ کیونکہ
 "جدید" انقلابی دراصل قدیم ارسطو کے نظریات کے حامل اور

اُس پر کار بندی پرصر ہیں۔ وہ نظری فنون میں بھی تخیل، تصور،
مخاطب اور انفرادی احساس کی عنان آنکھوں کو سوئے رہنا
چاہتے ہیں یعنی حیات وہ ہو جو آنکھ کو مشہود ہو۔ اور خود آنکھ پر
وہ عینک پر ٹھہری ہو جو مغربی یورپ والوں نے ادھر بچہ سات سو
برسوں میں یونانی دودلوں سے نوثر ہو کر بنائی ہے۔
تو "انقلاب" دراصل باسطوی نظریات کا "ظہور" بلکہ تلخ
ہے۔ گو اس ظہور نے جو انتہائی شکل لی ہے وہ انقلاب کے انتہا
پند عناصر کا مقامی پر تو ہے۔ بلکہ اُسکی بھونچ ہے۔ ظاہر ہے کہ جب
فن اور فنکار کی پیداوار کا ایک بہت قلیل ہی حصہ انقلاب یا
ارسطوی نظریات کی بھونچ کی نوبت کو پہنچ جاتا ہے۔ مگر جہاں یہ
بھونچ کی نوبت کو نہیں پہنچتا وہاں بھی ایک نعمت قائم رہ
جاتی ہے گو یہ نعمت تمام فنون میں ہو سکتی ہے، خود فنون کی اصل نہاد
ہی میں مضمر ہے، اور خود فنون ہی کی اصل و نہاد میں مضمر ہونے کی وجہ
سے تمام فنون میں کم و بیش اپنے اپنے مخصوص اور رسمی رنگ میں جو
ہے یعنی فنکار کی بڑھی ہوئی ذکاوت، ابھرا ہوئی تخیل، اور انفرادی
احساس جس تناسب سے عمل میں دخیل ہوتا جائے گا اسی تناسب
سے عمل عام ذکاوت، تخیل اور احساس کے حدود سے پرے ہوتا چلا
جائے گا چنانچہ کہا جا چکا ہے کہ "اظہار" اور "عرض" میں یعنی آزادی
اور پابندی، انفرادیت اور تعمیم، اختراع اور سترع، انھیں میں توازن قائم
کرنا ہمیشہ اور عام مثالہر فن میں ایک اہم علمی مسئلہ رہا ہے۔ مگر بصری
فنون میں یہ بات بہت جلد نمایاں ہونے لگتی ہے۔ نقاشی میں زود فہمی
م کو ادب، موسیقی اور تہذیبی کی طرح مطلق العنان کر دینا چاہتے ہیں اور
کاوشٹر انقلابی افلاطونی نقطہ خیال اور زاویہ نگاہ کے علمبردار ہیں۔
یعنی وہ تخیل تصور تخلیق ہے۔

مضمر ہے کیونکہ نقال کے ہاتھ میں ایک تیغ دو دم ہوتی ہے۔ اُس کی
زود فہم، جاگتی اٹھتی ہوئی اشارے کرنی شیبہ ہیں، تخیل کو آسانی سے
متحرک کر دیتی ہیں۔ اور سبیل خیالات و جذبات بہت آسانی سے
چھوئے لگتا ہے۔ رادھا کی کرشن کے گلے میں باہیں ڈالے، آنکھ اٹھائے،
آنکھوں میں آنکھیں ڈالے، الجائی نظروں سے دیکھتے رہنے کی، یا
کرشن کے رادھا کو دریا میں نہاتے درختوں کی آڑ سے بھانکے رہنے
کی، تصویریں عامی سے عامی کے دل و دماغ میں جذبات و خیالات
تصورات کی ایک سیل بہا دیتی۔ کیونکہ یہ عامیہ مشاہدات ذاتی
تجارت سے اس قدر قریب اور ملتی جلتی ہوتی ہیں کہ سہل و دماغ
کے حق میں ایک "ہو" کا اثر رکھتی ہیں۔ اور عامہ اکثر کسی کے تخیل کی
آب جو کیلئے ایک کنکری بن جا سکتی ہیں۔ تخیل فوراً اچھڑ کر ایک سیل
خیالات میں بہنے لگتا ہے۔ اور موضوع کے صاف ظاہر، اشارات
سے لبریز اور مفصل ہونے کی وجہ سے تخیل بہت آسانی سے ایک راہ
پر لگ جاتا ہے۔ اور بہت سہولت سے ایک مجوزہ رخ میں متحرک
ہو جاتے لگتا ہے۔ اور ناظر کے دل میں خاص خاص قسم کے خیالات
تازہ ہونے لگتے ہیں۔ اور اگر تیغ کا دوسرا دم یعنی خالص جمالیاتی دھما
کے بھی چلے یا کند بھی ہو جب بھی یہ دھما تو ضرور کارگر ہوئی۔ اور جیسا
کہ آپ مناسب محل پر قبل کہیں دیکھ چکے ہیں جمالیاتی قدروں تک
رسائی رکھنے والے کم ہوتے ہیں۔ کیونکہ اس کے لئے ذکاوت میں کمی
سی تیزی اور احساس کی تھوڑی تر تہیب درکار ہے۔ اور عامیوں کے
انبوہ مثلاً نمائش وغیرہ جیسی جگہوں میں دیکھی موضوعات پر اُسے فی

تک محدود رہتی ہے۔ اور جمالیاتی قدریں یا پر سیدہ رہ جاتی ہیں۔ اور جب یہ قدریں نامانوس موضوع، کچھ تکنیکی پیکروں، یا مجرّد اقلیدسی شکلوں میں رونما ہوتی ہیں تو ظاہر ہے کہ ناپرسیدگی اور کبھی بڑھ جاتی ہے۔ چنانچہ موجودہ فنکاروں کی غایت تخیل اور انفرادی تصویروں جن میں تمام تکنیکی محاسن موجود ہوں عانی دل و دماغ کو متحرک نہیں کر سکتیں۔ کیونکہ یہ تواریں دودم نہیں۔ ان میں صرف ایک بھار ہے۔ اور یہ دھار بذات خود تو کند نہیں۔ مگر لطیف اور نازک ہے۔ دائرہ بنانے کے بلیدروں سے کند نہیں تراشے جاسکتے۔ اس کے لئے معمولی کلہاڑی ہی کچھ زیادہ موزوں آواز ہے۔ جمالیاتی قدریں عام مبالغہ ذکاوتوں اور احساسوں کے لئے زود اثر نہیں۔ یعنی ان کے متحرک کرنے کی قدرت مثالی شبیہات کے مقابلے میں قدرے دیراخر ہے۔ بالخصوص مصوری اور نقاشی کی صورتوں میں۔ اور صرف دیراخر ہی نہیں بلکہ لپیٹ کے چلنے کی طرح ایک لطیف اور نازک سطح کی بھی محتاج ہے۔ وہ عانی ذکاوتوں پر نہیں چل سکتی۔ جمالیاتی قدریں دراصل ان نفسی احساسات کو متاثر کرتی ہیں جو نفس کی گہرائیوں میں دبے پڑے ہیں۔ جو کسی مخصوص خیال اور تجربے سے وابستہ ہیں۔ جو مستوع طریقوں پر ابھر سکتے ہیں۔ مثلاً روم یا تناسب یا توازن یا تضاد کا احساس اصوات کے ذریعہ سماعت، جسماتوں اور نور کے ذریعہ بصارت، اور ترکیات کے ذریعے آنکھ، سبھوں کے کی چھڑ سے ابھر سکتا ہے۔ را دھا اور کرشن کی معاشقا تصاویر کی طرح روم، تناسب، اور توازن کا معرظا ہرہ کوئی تجربہ تخیل کے سامنے نہیں لا کر دکھاتا ہے۔ اور کسی مجوزہ رخ میں کسی تحریک نہیں

کرتا اور اسکو کسی تجربے کی تازگی کی راہ پر نہیں لگا دیتا۔ وہ کسی مخصوص راہ، تجربے یا یاد سے منسلک ہی نہیں۔ جمالیاتی قدریں کیوں اور کیسے اثر کرتی ہیں ہمیں معلوم نہیں۔ انکی اساس کہاں تک نفی یا منافع یا انسانیت یا شاید کچھ جانوریت کی اصل و نہاد تک پہنچتی ہے ہمیں نہیں معلوم۔ اور یہ جمالیات کے مسائل بھی نہیں۔ آپ بالکل اوائل ہی میں دیکھ چکے ہیں کہ ان قدروں میں کیوں متحرک کر دینے کی قدرت ہے ہم ہنوز نہیں پاسکے۔ جمالیاتی مطالعہ اس مقام سے شروع ہوتا ہے کہ ہم بعض قدروں سے ایک خاص طرح متاثر ہوتے ہیں۔ اور یہ قدریں نفس میں بعضے ذوقی ہوئی قدروں کو چھو دیتی ہیں۔ بہر کیف اسباب و علل کچھ بھی ہوں اور جو بھی ہوں خالص جمالیاتی قدریں دیراخر اور اثر کے لئے ایک خاص طرح کی زمین کی محتاج ہیں۔ خواہ یہ زمین خود جس طرح بھی تیار ہوتی ہو۔ عرض جن عملوں میں خالص جمالیاتی اور تکنیکی قدروں کی جلوہ گری ہوگی وہ بالعموم عوام کو نا آسودہ چھوڑ دیتے اور جدید آرٹ انکا دلدادہ اور ترجیح جان ہونے کی وجہ سے عوام کی نظر میں "نا حسین" ہو گیا ہے۔ وہ انکے "نا ذوقی" اور "نادان" تخیل کو ابھارتا ہی نہیں۔ اور پھر جدید فن کے تنگی جمالیاتی و لفظیوں سے کھنپے ہوئے ہونے کی وجہ سے اور عملوں کی فقط انھیں سامان حسن سے مشاطی کرنے کی وجہ سے اور عملوں کو اور ساز و سامان سے تقریباً معر کر دینے کی وجہ سے ان میں اس قسم کی قدریں بہت محدود ہو جاتی ہیں جن کو میں نے ثانوی اور ضمنی قرار دی ہیں۔ اور جن کو بعض مدرسہ خیال کے لوگ اہم قرار دیتے ہیں۔ یعنی جذبات کی تعلیم و تربیت۔ اخلاقی یا اور کسی قسم کی

افادیت وغیرہ ظاہر ہے کہ حسیات کے علاوہ تعلیم و تربیت کی اور راہیں
یہ فن اپنے اوپر بند کر لیتا ہے اور عمل کے بہ کرشمہ دو کار کر جانے کا موقع
بہت تنگ ہو جاتا ہے۔ اور اس سے فن کی جامعیت، معنویت اور
افادیت میں نمایاں کمی آ جاتی ہے۔ اور گویا کمی عیب کی حد کو نہ چھوڑتی
ہو مگر ایک قصہ ضرور ہے۔

منشی سجاد حسین

(کا اخبار)

اودھ پنچ

جس کا اجراء ۱۹۸۸ء میں ہوا تھا، جس کے مضامین اور
ظرافت نگاری کی دھماکے آج تک ادب کے شیدائیوں کے
دلوں پر قائم ہے۔

اودھ پنچ میں چھپنے والے مضامین وقت کی رفتار کے لحاظ سے
پرانے ہو چکے ہیں لیکن ان کی افادیت سد بہا رہی۔ برسوں ایسے چھپنے والے
مضامین کا بچوڑ۔

انتخاب اودھ پنچ

کے نام سے ادارہ کتابی دنیا نہایت خوبصورت طریقہ سے شائع کر رہا ہے
"انتخاب اودھ پنچ" میں اس زمانہ کے مشہور مزاح نگار منشی سجاد حسین،
اکبر الہ آبادی، پنڈت رتن ناتھ سرشار، مچھو بیگ ستم ظریف، بھرت
نرکھون ناتھ بھگت، نواب سید محمد آزاد، پنڈت جواہر پرشاد برقی،
احمد علی شوق، حکیم ممتاز حسین عثمانی، عبدالعزیز شہباز وغیرہ کے مضامین
شامل ہیں۔

ناشر کتابی دنیا لکھنؤ

ضیا پبلشنگ ہاؤس کے شائع شدہ ناول

نگاہ ناز { مصنف ضیا عظیم آبادی قیمت چار روپے آٹھ آنے
نگاہ ناز { نگاہ ناز کا پہلا ادیشن مکمل ختم ہو چکا ہے پاکستان
میں اس کا دوسرا ادیشن مقرر جہاں کے نام سے شائع ہوا ہے اور
تیسرا ادیشن ہندوستان میں زیر طبع ہے تجار و تھوک فروش حضرات
کے ساتھ خاص رعایت کی جائیگی۔ اپنا آرڈر فوراً بھیجئے۔

گھٹا میں { مصنف ضیا عظیم آبادی قیمت چار روپے یا ایشیا کے
مفکر اعظم مولانا ابوالکلام پر لکھا ہوا ناول ہے جسے آپ
رومانی ناولوں سے زیادہ دلچسپ پائیں گے۔

”زیر طبع ناول“

نشانہ { مصنف ضیا عظیم آبادی قیمت چار روپے آٹھ آنے۔

شعلہ گل { (طبع شدہ) قیمت ساڑھے تین روپے مصنف ضیا عظیم آبادی

سہارا { مصنف ذکیہ شمس الدین — ذکیہ شمس الدین کا یہ پہلا ناول
ہے لیکن انتہائی جاندار و دلچسپ اور حد سے زیادہ پرکھ

مصنف ایک ذہین اور ممتاز خاندان کی خیم و چراغ میں انکے والد مرحوم حکیم
محمد بشیر صاحب مخدوم لکھنوی بہترین شاعر اور اعلیٰ درجہ کے شاعر نگار تھے
انکے حقیقی چھوٹی زاد بھائی ایم شکیل لکھنوی آشنائی، اعتبار اور حرمت
دلواریں، جیسے کامیاب شاہکار کے خالق ہیں اور انکے سگے ماموں

ضیا عظیم آبادی ہندو پاک کے مصنفہ و مشہور ناول نگار ہیں مصنف
نے آٹھ کھول کر ایک ایسا ماحول دکھایا ہے جس نے اسے غیر شعوری
طور پر بہترین فنکار بنا دیا ہے اس کا مستقبل بھر روشن ہے آپ
اس ناول کا ضرور مطالعہ کریں گے آپ دیدہ زیب لکھائی چھپائی
معیاری کاغذ نفیس قیمت محض چار روپے۔

خطا کا { ہندو پاک کے ممتاز اور زندہ جاوید مصنف حضرت

دعشی محمود آبادی کا ناقابل فراموش شاہکار۔

دعشی محمود آبادی ان گنے چنے ناول نگاروں میں ہیں جو کسی ملک
کی خوش نصیبی کے باعث صدیوں پیدا ہوتے ہیں پلاٹ کی تعمیر انکا

حصہ ہے زبان کی سلاست اور جملوں کی ترتیب انکے لئے مخصوص ہے
خون جلر { دعشی محمود آبادی کا شاہکار ناول جو مصنف نے

بننا شبہ خون جلر سے لکھا ہے قیمت پانچ روپے تین آنے

قسمیں { خان نجوب طرزی کا بہترین ناول۔

میتنا { احمد جاوید کی دلچسپ و جدید تخلیق۔

ان کے علاوہ آپ ہر قسم کی کتب کے لئے ہماری خدمات
قبول کریں۔

الحمد
سید حسن ضیا منیجر ضیا پبلشنگ ہاؤس مقبرہ جناب
عالیہ گولکنج لکھنؤ